L'ART RELIGIEUX de la fin du moyen âge EN FRANCE

Émile Mâle

D. Wein Young

L'ART RELIGIEUX

DE LA FIN DU MOYEN AGE

EN FRANCE

ÉMILE MÂLE

L'Art religieux du xiii[e] siècle en France. *Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* — 4[e] édition revue et corrigée. Un volume in-4° carré de 496 pages, 190 gravures (Librairie Armand Colin, 1919), broché ou relié demi-chagrin, tête dorée.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, prix Fould, et par l'Académie française, grand prix Broquette-Gonin.

Le même ouvrage, traduit en allemand par L. Zuckermandel (Heitz et Mändel, Strasbourg, 1907).

Le même ouvrage, traduit en anglais par Dora Nussey (Dent and Sons, Londres, et Dutton, New York, 1913).

L'Art religieux de la fin du moyen age en France. *Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* Un volume in-4° carré de xii-558 pages, 265 gravures (Librairie Armand Colin, 1922), broché ou relié demi-chagrin, tête dorée.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1[er] grand prix Gobert, et par l'Académie française, grand prix Broquette-Gonin.

L'Art allemand et l'art français du moyen age. Un volume in-18 (Librairie Armand Colin, 1917), broché.

Sous presse :

L'Art religieux du xii[e] siècle en France. *Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge.*

ÉMILE MÂLE

Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

L'ART RELIGIEUX
DE LA FIN DU MOYEN AGE
EN FRANCE

ÉTUDE SUR L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE
ET SUR SES SOURCES D'INSPIRATION

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(1er GRAND PRIX GOBERT)
et par l'Académie française
(GRAND PRIX BROQUETTE-GONIN)

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE ET AUGMENTÉE
Illustrée de 265 gravures.

PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 103

1922

PRÉFACE

Ce volume, comme le précédent, est consacré à l'iconographie. Qu'on n'y cherche donc pas l'histoire de nos écoles d'art, de leurs luttes, de leurs conquêtes, de leurs métamorphoses. Je reconnais sans difficulté que l'étude des formes offrirait presque autant d'intérêt que l'étude des idées directrices. Au fond la moindre ligne est d'essence spirituelle : le jet d'une draperie, le contour qui cerne une figure, le jeu des lumières et des ombres peuvent nous révéler la sensibilité d'une époque tout aussi clairement que le sujet d'un tableau. Quelque problème que l'historien de l'art essaie de résoudre, il rencontre toujours l'esprit. Mais ce grand sujet voudrait un autre livre.

L'histoire de l'iconographie que nous avons choisie est l'histoire des rapports de l'art avec la pensée chrétienne. C'est la pensée chrétienne, en effet, qui reste au xve siècle, comme au xiiie, l'inspiratrice unique de notre art. L'art du moyen âge semble tout à fait étranger aux vicissitudes de la politique, indifférent aux défaites comme aux victoires : il ne connaît d'autres événements que les spéculations des théologiens et les rêves des mystiques. Il est merveilleux de voir avec quelle fidélité l'art reflète les aspects successifs du christianisme. C'est une mer qui n'a pas d'autre couleur que celle du ciel, tour à tour lumineuse et sombre. C'est ainsi que l'art serein du xiiie siècle est suivi de l'art passionné, douloureux du xive et du xve. Aux théologiens d'autrefois, en effet, à ces hommes graves, nourris de doctrine, ont succédé des poètes qui ont le don des larmes, des inspirés tout-puissants sur le cœur, les disciples de saint François d'Assise. Les artistes lisaient-ils leurs livres, assistaient-ils à leurs sermons? Il est possible; mais, dès le xive siècle, le christianisme franciscain se présenta à eux sous un aspect plus propre encore à les frapper. L'art italien d'abord, tout pénétré de l'esprit des disciples de saint François, puis

le théâtre religieux, où la même inspiration se retrouve, vinrent mettre sous les yeux des peintres et des sculpteurs les scènes les plus tragiques, la souffrance, la douleur et la mort. Ainsi naquit une iconographie nouvelle.

Un coup d'œil superficiel jeté sur l'art du xve siècle m'avait fait croire jadis que la fin du moyen âge était une époque de dissolution. Il n'en est rien. L'iconographie du xve siècle diffère à beaucoup d'égards de celle du xiiie, mais elle obéit à des règles presque aussi sévères. On peut dire que ces règles furent connues de toute l'Europe; l'Italie, toutefois, où la personnalité de l'artiste fut de bonne heure très forte, s'y montra beaucoup moins docile que les autres pays. L'iconographie que nous étudions ici est donc surtout celle de la France et des pays du Nord.

La France reste d'ailleurs, comme dans le précédent volume, le principal objet de notre étude. Mais au xive et au xve siècle, la France n'est plus, comme au xiiie, le centre d'où rayonne toute idée : elle reçoit à son tour. On verra tout ce qu'elle doit à l'Italie.

Au xve siècle, comme au xiiie, il n'est pas une œuvre artistique qui ne s'explique par un livre. Les artistes n'inventent rien : ils traduisent dans leur langue les idées des autres. Pour expliquer une œuvre d'art du xve siècle, les fines remarques de l'amateur, ses vues les plus ingénieuses ne sauraient suffire. Il ne sert à rien d'essayer de deviner, il faut savoir. Il faut trouver le livre que l'artiste a eu sous les yeux, ou, tout au moins, si l'on ne peut nommer un livre, il faut faire comprendre de quel grand travail de la pensée religieuse son œuvre est sortie. La lecture des théologiens, des mystiques, des hagiographes, des sermonnaires, du xive au xvie siècle, était donc une des parties essentielles de notre tâche. Cette méthode, quand il s'agit de l'art du moyen âge, est la seule qui puisse être féconde : on atteint ainsi jusqu'aux sources profondes de la vie morale du temps.

*
* *

Ce livre s'ouvre avec le xive siècle. Dès 1300, en effet, on voit poindre la nouvelle iconographie, mais c'est seulement sous le règne de Charles VI qu'elle apparaît avec son vrai caractère. Un nouveau moyen âge commence alors, infiniment moins noble que l'autre, mais plus passionné. L'art semble avoir une pointe aiguë qui pénètre plus avant.

C'est cette iconographie, si différente de l'ancienne, qu'il importait surtout de faire connaître : l'étude du xve siècle devait donc former comme le centre de notre livre.

Mais était-il possible de s'arrêter aux premières années du xvie siècle? — Pour qui ne s'intéresse qu'aux formes, le règne de François Ier peut marquer une nouvelle époque de l'histoire de l'art ; mais, pour qui s'attache de préférence aux grands

thèmes de l'art chrétien, le règne de François Ier ne termine rien. Les anciennes traditions s'y continuent : il n'y a pas alors d'autre iconographie que celle du xve siècle. Il ne faut se laisser abuser ni par les fonds d'architecture à l'antique, ni par la symétrie des groupes, ni par la correction classique des visages : les sujets restent les mêmes; mêmes légendes naïves, mêmes traditions apocryphes, mêmes règles iconographiques, mêmes détails minutieux empruntés à la mise en scène des Mystères. A la mort de François Ier, malgré la Renaissance et malgré la Réforme, l'iconographie du moyen âge est toujours vivante.

Quand finit-il donc ce moyen âge qui semble immortel? Le moyen âge finit le jour où l'Église elle-même le condamna. En 1563, dans leur dernière séance, les théologiens du Concile de Trente prononcèrent des paroles menaçantes : ils laissèrent entendre que l'art chrétien n'était pas toujours digne de sa haute mission, et ils jugèrent que l'Église ne devait plus permettre qu'un artiste scandalisât les fidèles par sa naïveté ou son ignorance.

Voilà l'arrêt de mort de l'art du moyen âge. Demander ses titres à notre vieille iconographie, c'était la condamner presque tout entière. Et, en effet, peu d'années après le Concile, toutes nos traditions commencèrent à disparaître les unes après les autres. On vit le grand arbre, qui avait donné tant de fleurs, languir, se dessécher, et mourir.

La fin du Concile de Trente (1563) marquait donc le terme naturel de notre étude.

*
* *

Le plan que nous avions suivi dans notre premier volume ne pouvait être conservé dans celui-ci. Il est bien vrai que, jusque vers la fin du xve siècle, l'antique conception du monde se modifia fort peu. L'édifice construit par Vincent de Beauvais paraissait encore inébranlable; son plan, qui semblait le plan même de Dieu, s'imposait encore à toute pensée réfléchie. Mais maintenir les grandes divisions du *Speculum majus*, c'était faire croire que l'art gardait à la fin du moyen âge le caractère encyclopédique qu'il avait eu au xiiie siècle. Au xve siècle, le temps est passé de ces œuvres colossales qui par leurs mille figures expliquent le monde; on ne bâtit plus de cathédrale de Chartres. Si donc nous eussions maintenu les catégories de Vincent de Beauvais et conservé les quatre chapitres de son « Miroir », ces quatre grands porches eussent prêté à l'art que nous étudions une majesté qu'il n'eut pas.

Quand on a passé en revue les œuvres innombrables et presque toujours isolées, dispersées, sans cohésion, que l'art de la fin du moyen âge nous présente, on s'aperçoit que cet art, qui semble si complexe, n'a en réalité su dire que deux choses.

Il a d'abord raconté l'histoire du christianisme, l'histoire des saints, l'histoire des martyrs, l'histoire de la Vierge, et surtout l'histoire de Jésus-Christ, avec une richesse narrative et une émotion dont l'art du XIIIe siècle ne nous offre pas d'exemple. Au XIIIe siècle, le symbole domine l'histoire, au XVe siècle, le symbolisme, sans disparaître complètement, s'efface devant la réalité et devant l'histoire.

En second lieu, l'art a enseigné à l'homme son devoir. C'était là, pensait-on, une de ses fonctions essentielles. Dans aucun des siècles du moyen âge les artistes n'ont rougi d'être utiles; l'art ne fut jamais un vain jeu. Au XVe siècle, il exprime tout ce qui se rapporte à la destinée humaine, à la vie, à la mort, aux peines et aux récompenses avec une force et une originalité nouvelles.

Tels sont les deux aspects sous lesquels se présente l'art religieux à la fin du moyen âge. De là les deux grandes divisions de ce livre : *art historique*, *art didactique*.

* * *

Depuis le jour où je terminai le premier volume de cette histoire de l'art religieux, dix années se sont écoulées. Nos vieux érudits dans leurs préfaces s'excusent souvent de ces longs retards : ils supposent avec candeur que le lecteur attend impatiemment la suite de leur livre. Je n'ai point cette naïveté. On me permettra, pourtant, de dire que ces dix années m'étaient fort nécessaires. L'iconographie du XIIIe siècle pouvait s'étudier parfaitement dans une dizaine de grandes cathédrales, mais où fallait-il aller pour étudier celle du XVe ? Il fallait aller par toute la France. Où ne peut-on espérer rencontrer une belle *Pitié*, une touchante *Mise au tombeau*, une statue de saint pleine de caractère, un vitrail légendaire inconnu? Mais combien d'années fallait-il pour entrevoir toutes ces richesses?

Je recommençai donc à parcourir nos provinces. Ce sont là les joies profondes de l'historien de l'art. Partout, dans les villes, dans les villages, la vieille France m'accueillait avec ce qu'elle eut de meilleur. Souvent je songeai à la belle inscription de la porte de Sienne : *Cor magis tibi Sena pandit*, « Sienne t'ouvre son cœur plus grand que ses portes. » Ce salut au voyageur pourrait être écrit au front de toutes nos vieilles églises. Ici nous attendent tant d'œuvres, tant de pensées antiques qui veulent encore nous émouvoir !

Car c'est à leur place qu'il faut voir les œuvres du moyen âge et non dans les musées. Nos musées nous offrent mille faits curieux, mais ils ne donnent pas l'élan. Il faut que l'œuvre d'art soit associée aux horizons d'une province, à ses bois, à ses eaux, à l'odeur de ses fougères et de ses prés. Il faut aller la chercher très loin, en

suivant la grande route, et, quand on l'a vue, il faut au retour la couver pendant des heures. Elle met ainsi en mouvement toutes nos puissances intérieures : c'est à ce prix qu'elle nous révèle quelques-uns de ses secrets.

*
* *

Durant ces dix années, j'ai beaucoup vu, mais je n'ai pas tout vu. Ce que je n'ai pu voir, il m'a été possible de l'étudier à Paris. La belle collection de photographies « d'objets mobiliers » réunie rue de Valois, et qui va tous les jours s'enrichissant, m'a été très utile [1]. Je n'avais là, il est vrai, qu'une ombre des originaux, mais quel prix n'ont pas pour l'histoire de l'iconographie tant de précieux documents !

Les statues et les vitraux de nos églises ne nous disent pas tout : souvent, derrière ces œuvres, je croyais en deviner d'autres qui les avaient inspirées. Je fus donc amené bien vite à étudier d'une part les miniatures des manuscrits, et d'autre part les gravures sur bois et sur cuivre du XVe et du XVIe siècle. Nos bibliothèques de Paris, mais surtout notre Cabinet des Manuscrits et notre Cabinet des Estampes, sont d'une richesse presque inépuisable. Je ne dirai pas que j'ai tout vu : une pareille prétention ferait sourire ceux qui savent ; j'ai pu cependant, en plusieurs années de recherches quotidiennes, connaître l'essentiel. C'est là que j'ai compris, mieux encore que dans nos églises, qu'au XVe siècle, comme au XIIIe, l'iconographie avait ses lois ; c'est là aussi que j'eus parfois le plaisir de découvrir les modèles dont les peintres, les tapissiers ou les verriers s'étaient inspirés.

Un livre qui embrasse plus de deux siècles d'art, qui passe en revue tant d'œuvres et qui touche à tant de problèmes doit contenir plus d'une erreur. Je m'en excuse d'avance. Quand j'étudiais l'iconographie du XIIIe siècle, j'avais des maîtres : les Didron, les Cahier ne m'avaient pas laissé beaucoup à deviner. Cette fois, il fallait marcher sans guide. Il y a sans doute une vive joie à entrer seul dans « la forêt obscure », mais on risque aussi de s'y égarer.

1. Elle m'a été ouverte, aussi bien que la Bibliothèque, par MM. Marcou et Perrault-Dabot avec une obligeance dont je leur suis très reconnaissant. Qu'ils reçoivent ici mes remerciements.

PRÉFACE

DE LA DEUXIÈME ÉDITION

Dans la première édition de ce livre, l'influence du théâtre religieux sur le développement de l'iconographie tenait une très grande place. Certes, nous croyons toujours à l'influence des *Mystères* sur l'art, et depuis dix ans quelques preuves nouvelles sont venues s'ajouter, comme on le verra, aux preuves anciennes. Mais il est devenu certain aussi pour nous que dans plusieurs cas nous avions trop donné au théâtre. Chose curieuse, c'est la découverte assez récente des vieilles fresques de la Cappadoce et l'étude des œuvres byzantines qui nous ont éclairé[1]. Nous avons vu apparaître dans l'art oriental, dès le IXe et le Xe siècle, des thèmes qui se retrouvent dans l'art français du XIVe. Plusieurs motifs que nous avions fait naître du théâtre, faute d'en connaître l'origine véritable (et qui se rencontrent en effet au théâtre), remontent jusqu'au lointain Orient.

Par quel miracle nous sont-ils arrivés alors de l'autre bout du monde chrétien? De la façon la plus naturelle. Ces thèmes antiques nous ont été transmis par les artistes italiens, par Duccio, par Simone di Martino, par les Lorenzetti, qui furent les élèves des Orientaux, mais qui ajoutèrent beaucoup à ce qu'ils avaient reçu. Cette filiation nous paraît aujourd'hui hors de doute. Tout s'enchaîne maintenant. Telle est la suite d'idées qu'on trouvera exposées dans un premier chapitre qui manquait à ce livre. Ainsi complété et corrigé, il se présentera, nous l'espérons, un peu moins imparfait au lecteur.

1. C'est surtout au livre de M. G. Millet, intitulé : *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 1916, in-8°, que nous sommes redevables de cette connaissance plus approfondie de l'iconographie byzantine.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART HISTORIQUE

L'ART RELIGIEUX

DE LA FIN DU MOYEN AGE EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

L'ICONOGRAPHIE FRANÇAISE ET L'ART ITALIEN

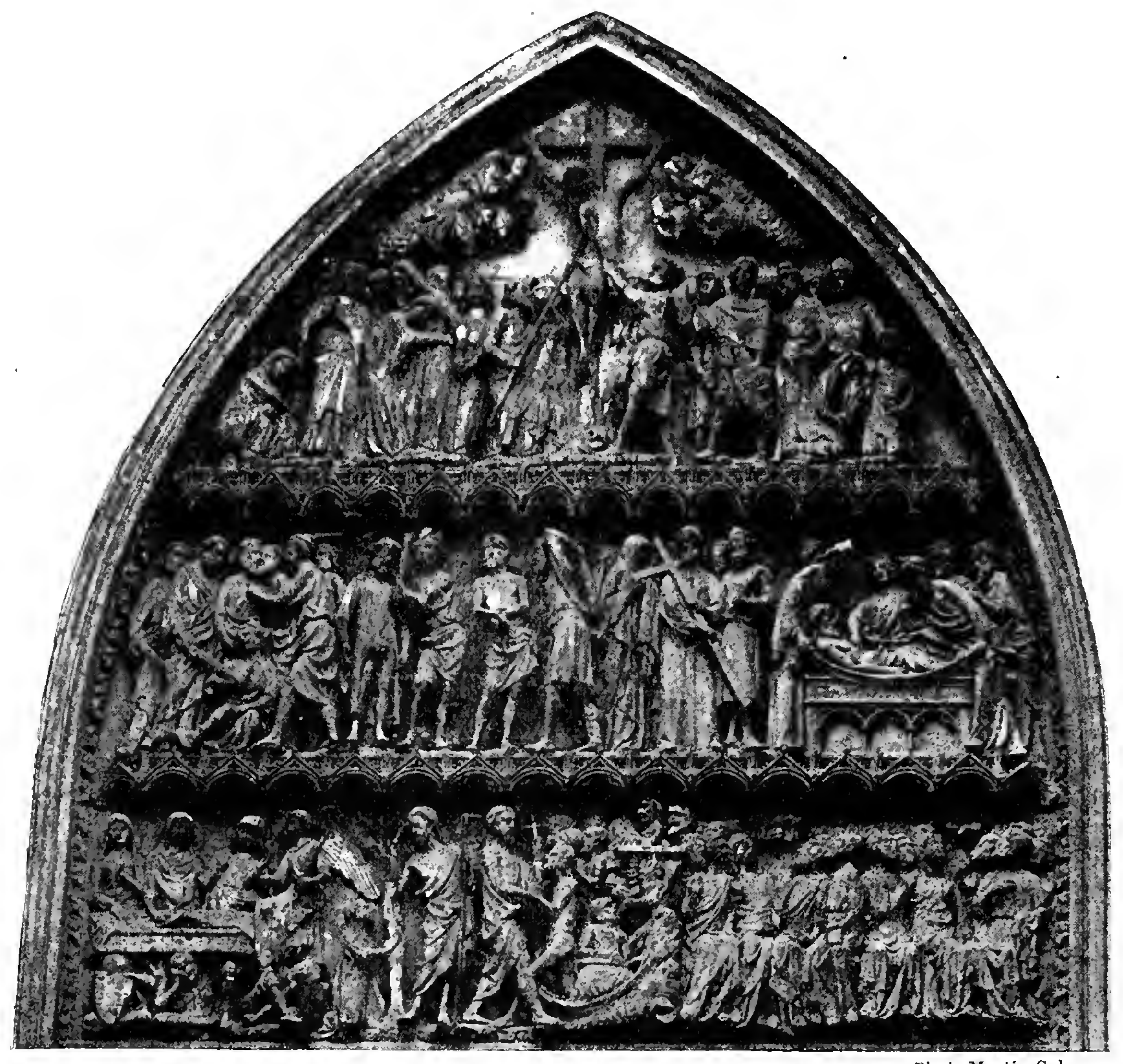
I. Origine italienne de plusieurs des thèmes nouveaux qui apparaissent dans l'art français. — Scènes de la Passion : Le Portement de croix. Le Christ cloué sur la croix. Le Christ en croix. La Descente de croix. Le Christ mort sur les genoux de sa mère. La Mise au tombeau. — Scènes de l'Enfance : L'Annonciation. La Nativité. L'Adoration des Mages. — II. Ce que l'iconographie italienne doit a l'art oriental. — III. Ce que l'iconographie italienne doit aux *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* du Pseudo-Bonaventure.

I

Quand on étudie l'iconographie française des premières années du xive siècle, on s'imagine d'abord que rien n'y est nouveau. La plupart des artistes, en effet, racontent la vie de Jésus-Christ en reproduisant fidèlement les modèles de l'âge précédent. Il semble que le xiiie siècle se prolonge longtemps au xive. Mais, parfois, dans une œuvre où tout est traditionnel, on voit apparaître une scène, une attitude, un détail qui surprennent.

Examinons le portail de la Calende à la cathédrale de Rouen et son tympan consacré à la Passion (fig. 1). Il a été sculpté vers 1300 et il nous introduit dans le siècle nouveau. Les deux registres du bas ne contiennent rien qui ne nous soit familier : l'Arrestation au Jardin des Oliviers, la Flagellation, le Portement de croix, l'Onction du cadavre, le *Noli me tangere*, la Descente aux Limbes nous rappellent ce que nous avons vu cent fois au xiiie siècle. Mais levons les yeux et étudions la Crucifixion qui remplit le vaste triangle du sommet. Ici, presque tout est nouveau. La Crucifixion du xiiie siècle n'admet qu'un petit nombre de personnages des deux côtés de la croix : la Vierge et saint Jean, le porte-lance et le porte-éponge, parfois l'Église et la Synagogue personnifiées. La scène n'est ni émouvante ni pittoresque; elle est grave comme un dogme. Au portail de Rouen, au contraire, les personnages

abondent, — des personnages que nous n'avons jamais vus encore sur le Calvaire. A la gauche du Christ, qui vient de rendre le dernier soupir, les Juifs sont rassemblés; au milieu d'eux, le centurion lève la main pour porter témoignage : « Celui-là, dit-il, était vraiment le Fils de Dieu. »[1] A la droite du Christ, les saintes Femmes entourent la Vierge, l'une d'elles lui prend la main, l'autre la soutient pour l'empê-



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 1. — Tympan du Portail de la Calende.
Cathédrale de Rouen.

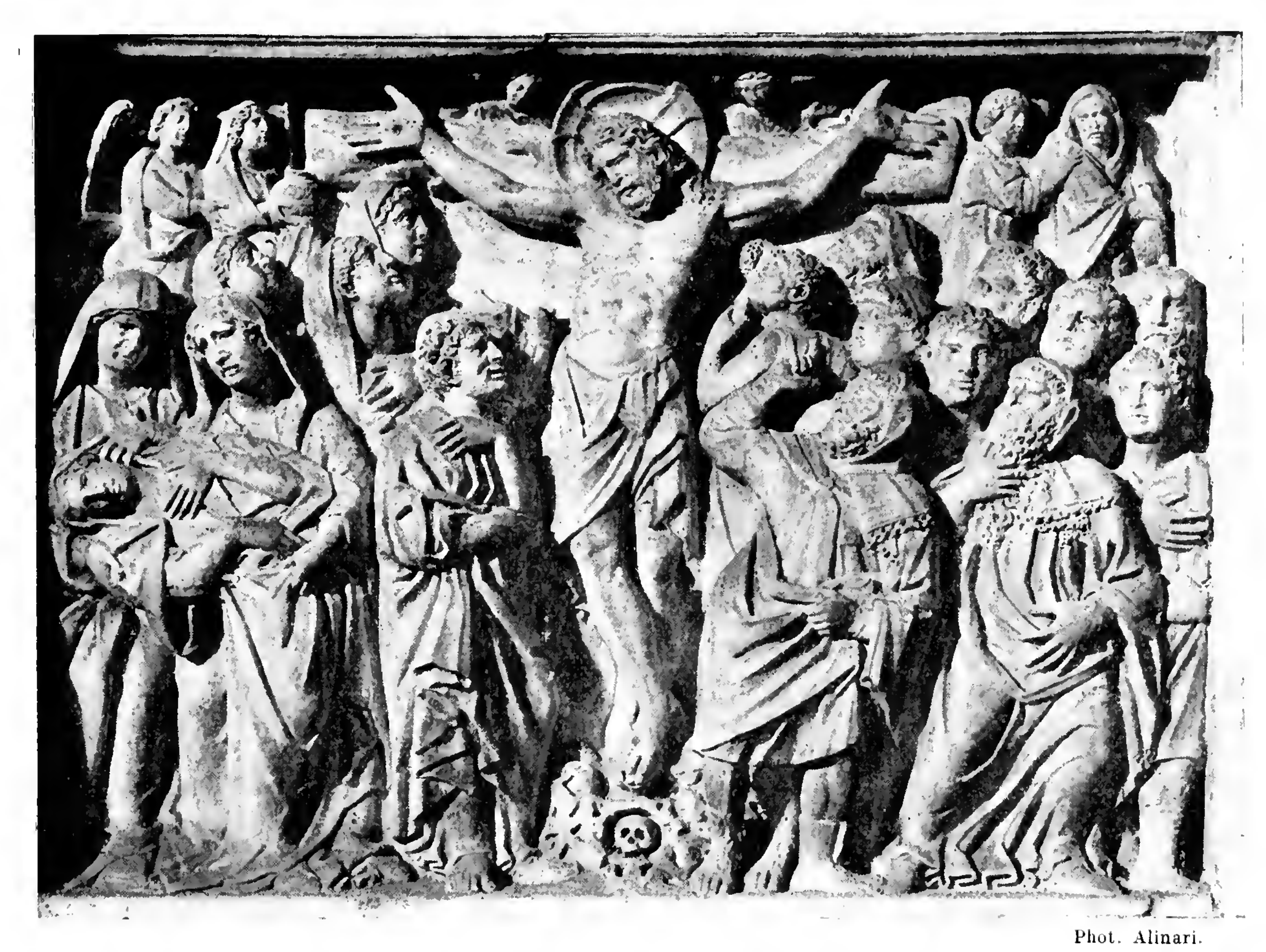
cher de défaillir; saint Jean est mêlé à leur groupe. Sous les bras de la croix, des anges volent en faisant des gestes de désolation. Voilà une scène à la fois touchante et pittoresque, dont l'art français ne nous offrait jusqu'ici aucun exemple.

D'où viennent toutes ces nouveautés? Est-ce un coup d'audace du sculpteur français? On ne le pensera pas si l'on se souvient que, depuis près d'un demi-siècle, les Italiens représentaient la Crucifixion telle que nous la voyons au portail de la Calende.

1. Mathieu, XXVII, 54.

Dès 1260, Nicola Pisano avait sculpté sur un des panneaux de la chaire de Pise une Crucifixion qui annonce celle de Rouen (fig. 2). Là aussi, la foule a envahi le Calvaire et se presse autour de la croix ; d'un côté, le centurion lève la main pour proclamer que le Christ est vraiment le Fils de Dieu ; de l'autre, la Vierge s'évanouit entre les bras des saintes Femmes.

Le sculpteur de Rouen ignorait sans doute l'œuvre de Nicola Pisano, mais il



Phot. Alinari.

Fig. 2. — La Crucifixion, par Nicola Pisano.
Chaire du Baptistère de Pise.

avait vu des miniatures ou des tableaux venus d'Italie, car les peintres italiens du XIIIe siècle représentaient la Crucifixion de la même manière que les sculpteurs. La fresque peinte par Cimabue, vers 1290, dans l'église haute d'Assise en est la preuve. Il y a même à Assise un détail qui ne se voit pas à Pise : des anges éplorés volent, comme à Rouen, sous les bras de la croix [1].

Ainsi, tandis qu'en France les artistes du XIIIe siècle restaient fidèles à la sévère Crucifixion toute dogmatique du passé, les artistes italiens représentaient déjà une scène émouvante qui semble mettre la réalité sous les yeux des fidèles. Comme les

1. Mme Lefrançois-Pillion a fort bien vu que les anges de la Crucifixion de Rouen étaient d'origine italienne. *Revue de l'art chrétien*, 1913, p. 288.

œuvres italiennes précèdent les nôtres, il y a tout lieu de penser qu'elles les ont inspirées. Un examen plus attentif nous en donnera la preuve.

Parmi les miniaturistes parisiens du commencement du XIVe siècle, il n'en est pas de plus célèbre aujourd'hui que Jean Pucelle. Pendant ces vingt dernières années, les érudits lui ont rendu son œuvre. C'est une œuvre charmante, un peu grêle, mais élégante et raffinée. A première vue, rien ne semble plus purement français que les fines miniatures de Pucelle; son iconographie paraît toute traditionnelle. Pourtant, en analysant ses compositions, on est obligé de reconnaître qu'il a eu parfois des modèles italiens sous les yeux.

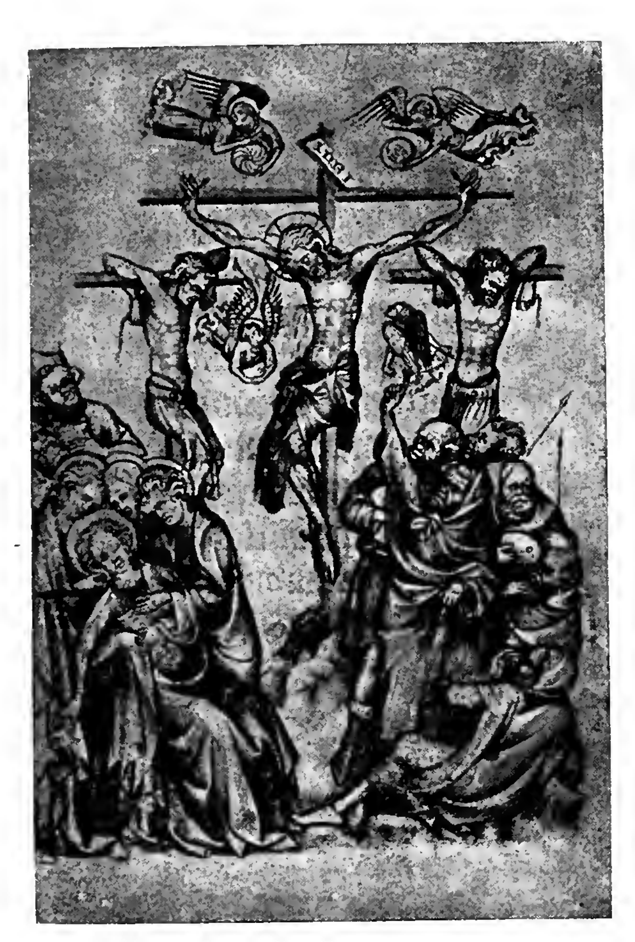


Fig. 3. — La Crucifixion, par Jean Pucelle[3]. Miniature des *Heures* de Jeanne d'Évreux. Collection du baron Maurice de Rothschild.

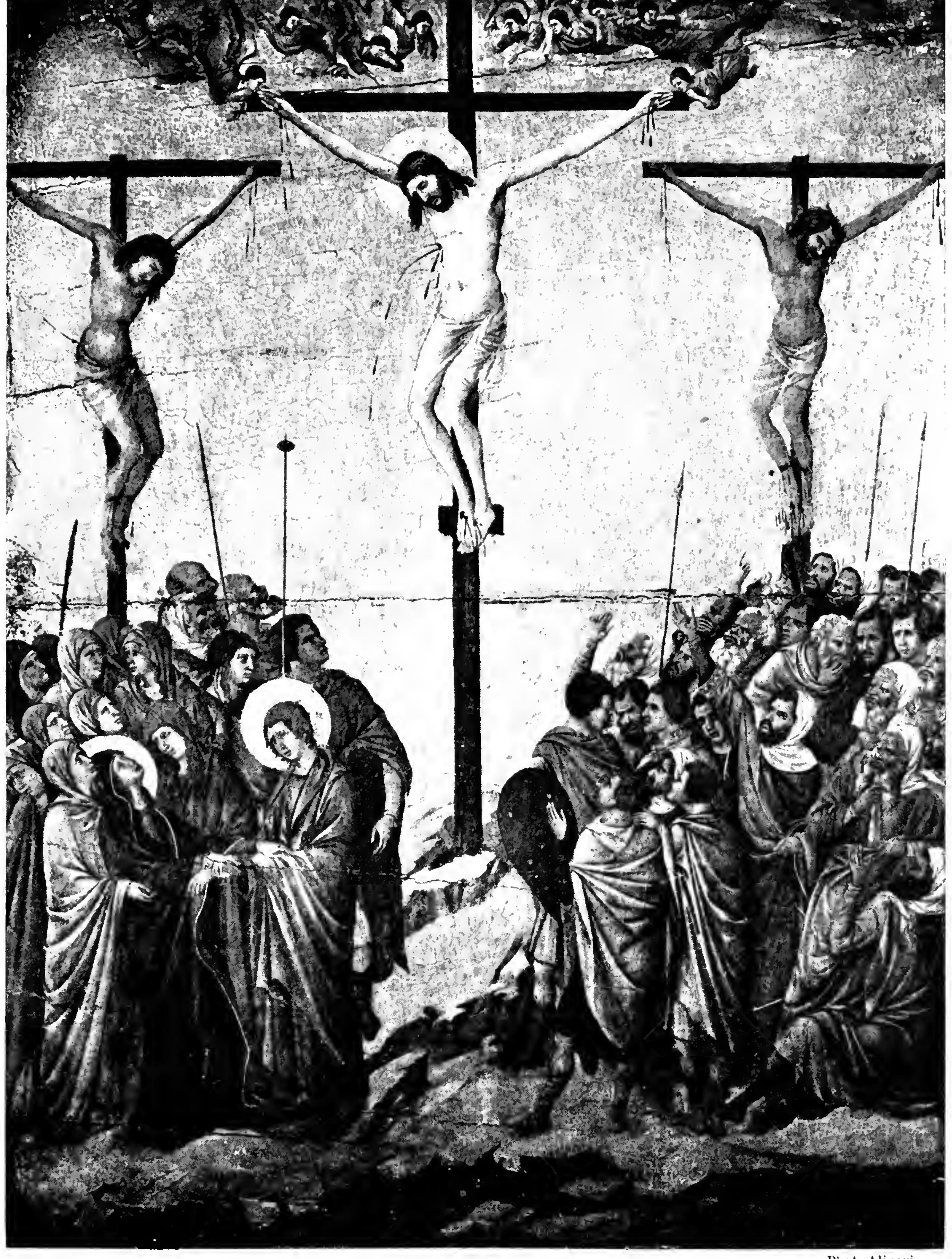
Entre 1325 et 1328, il enlumina pour Jeanne d'Évreux, femme du roi Charles le Bel, un petit livre d'Heures qui s'est conservé[1] : la Crucifixion remplit une page tout entière (fig. 3). Au premier examen, nous reconnaissons le thème si nouveau de Rouen : d'un côté, le centurion lève la main au milieu des Juifs ; de l'autre, la Vierge s'évanouit au milieu des saintes Femmes. Là aussi, l'imitation de l'Italie semble évidente ; mais l'étude du groupe de droite nous apporte une certitude. Le centurion qui lève le bras, le Juif pensif qui porte la main à sa barbe, l'homme couché au premier plan sont très exactement imités des personnages que Duccio a placés près de la croix dans son fameux tableau de Sienne (fig. 4). La « Majesté » de Sienne, terminée en 1311, fut portée en procession à la cathédrale par la ville tout entière; quinze ans après, cette grande œuvre était connue et imitée à Paris[2].

Mais ce n'est pas tout ; une autre miniature du manuscrit de Jean Pucelle nous montre la Mise au tombeau (fig. 5). Le sujet est traité dans un sentiment pathétique tout nouveau dans l'art français. Jusque-là, nos artistes représentaient non l'ensevelissement du Christ, mais l'onction de son cadavre : deux disciples tenaient les extrémités

1. Il fait partie de la collection du baron Maurice de Rothschild. Il a été publié par Léopold Delisle sous le titre indiqué dans la note 3 ci-dessous.

2. Ce groupe de Duccio fut copié une seconde fois, à la fin du XIVe siècle, par Jacquemart de Hesdin dans les *Petites Heures* du duc de Berry (B. N., ms. latin 18014, f° 89 v°). Il semble que ce motif se soit conservé dans l'école de Pucelle, qui se prolongea longtemps. On retrouve chez Jacquemart de Hesdin plusieurs thèmes familiers à Pucelle.

3. D'après Léopold Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, E. Rahir, 1910, in-16.



Phot. Alinari.

Fig. 4. — La Crucifixion, par Duccio.
Œuvre du Dôme, Sienne.

du suaire, et un troisième versait le contenu d'une fiole sur la poitrine du mort; ces trois hommes graves, attentifs ne donnaient aucune marque d'émotion[1]. La Vierge et les saintes Femmes assistaient rarement à la scène. L'art du XIIIe siècle conservait, ici comme partout, sa noble sérénité. Mais tout change avec notre manuscrit; nous avons cette fois une vraie Mise au tombeau avec tous les personnages du drame : saint Jean, Joseph d'Arimathie, Madeleine, la Vierge, les saintes Femmes; et du premier coup la scène atteint à une véhémence de passion qui ne pouvait être dépassée. La Vierge se jette sur le corps de son Fils et le couvre de baisers : il semble qu'elle veuille être enfermée avec lui dans le sépulcre; une sainte Femme, éperdue, lève les deux bras au-dessus de sa tête[2]. Là encore, Jean Pucelle imite Duccio. Il y a dans la « Majesté » de Sienne une Mise au tombeau toute semblable (fig. 6). La Vierge, saint Jean, Joseph d'Arimathie y ont la même attitude; une des saintes Femmes, les deux bras levés, fait le même geste de désespoir. Les deux compositions seraient presque identiques si, dans la miniature française, Marie-Madeleine ne remplaçait un des disciples en avant du tombeau.



Fig. 5. — La Mise au tombeau, par Jean Pucelle[3].
Miniature des *Heures* de Jeanne d'Évreux.
Collection du baron Maurice de Rothschild.

Voilà deux emprunts faits à l'art italien par Jean Pucelle; on en découvre un troisième. Dans la scène de l'Annonciation, il a donné à l'ange une attitude toute nouvelle. Depuis les origines de l'art chrétien, l'ange se tenait debout en présence de la Vierge, gardant la noblesse d'un messager du ciel. Ici, nous le voyons à genoux (fig. 7). La Vierge, avec les siècles, est devenue si grande, que l'envoyé de Dieu s'agenouille maintenant devant elle. Presque en même temps que Jean Pucelle, un sculpteur représenta, lui aussi, au portail de Meaux, l'ange de l'Annonciation à genoux devant la Vierge. Ce thème, qui aura une si longue fortune, n'est pas

1. Vitraux de la Passion à Bourges, Tours, Troyes. Bas-relief du portail de la Calende à Rouen. Retable de Saint-Denis au Musée de Cluny; B. N., ms. français 186 (XIVe siècle); nombreux ivoires. Au XIVe siècle, dans les ivoires, saint Jean et la Vierge assistent parfois à l'onction du cadavre et commencent à marquer leur émotion.

2. La scène se retrouve presque pareille dans un autre manuscrit de Jean Pucelle, dans le livre d'Heures d'Yolande de Flandre, qui a appartenu à M. Yates Thompson. Il l'a reproduite dans ses *Illustrations of one hundred mss.*, série V, pl. XXI et suivantes.

3. D'après Léopold Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, E. Rahir, 1910, in-16.

d'origine française : on le rencontre dès 1305 dans une fresque de Giotto à l'Arena de Padoue.

Ainsi, dès le premier quart du XIVe siècle, l'art italien pénétrait en France et plusieurs de ses formules venaient remplacer les nôtres.

Comment ce phénomène a-t-il pu se produire ? Quelques documents conservés par hasard nous aident à le comprendre. En 1298, Philippe le Bel envoya à Rome son peintre Étienne d'Auxerre[1]. L'artiste français put admirer dans toute leur fraicheur les fresques que Pietro Cavallini venait de peindre à Sainte-Cécile au Transtévère et à Saint-Paul-hors-les-murs ; il put étudier l'histoire de saint Pierre et de saint Paul racontée par Cimabue dans l'atrium de Saint-Pierre de Rome ; il put voir Giotto à l'œuvre au palais du Latran ; et, s'il revint par Assise, il put contempler la merveilleuse église déjà plus qu'à moitié revêtue de ses fresques. Un peintre ne pouvait traverser impunément ce monde de beauté. Ces vieilles fresques qui s'effacent tous les jours, qui ne sont plus parfois que des taches de couleur, nous laissent, à nous qui les voyons aujourd'hui, un désir nostalgique ; avec quelle puissance ne devaient-elles pas agir dans leur nouveauté sur une imagination d'artiste. Un Français y découvrait avec délices ce qui manquait encore aux peintres de son pays : le jeu des lumières et des ombres, le sentiment de l'espace, de douces consonances de couleurs claires, une émouvante tendresse. On croyait entrer dans un monde fait pour l'âme. Il est peu probable qu'Étienne d'Auxerre ait pu échapper au sortilège de l'art italien. Nous saurions jusqu'à quelle profondeur il fut touché, si les travaux qu'il fit, une fois rentré en France, pour Philippe le Bel s'étaient conservés.



Phot. Alinari.

Fig. 6. — La Mise au tombeau, par Duccio.
Partie du retable de la « Majesté ».
Œuvre du Dôme, Sienne.

Étienne d'Auxerre dut parler au roi avec admiration de ce qu'il avait vu à Rome, car quelques années après, en 1304, les documents nous montrent trois peintres italiens établis en France : Philippe Bizuti, son fils Jean, et un certain De Mars, dont le nom a été francisé[2]. Ils venaient de Rome tous les trois. Philippe le Bel avait

1. B. Prost, dans les *Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod*, 1896, p. 389 et suivantes.

2. B. Prost, *loc. cit.*, p. 324.

voulu voir de ses yeux ce que savaient faire ces fameux maîtres italiens. Philippe Bizuti est-il, comme on l'a prétendu, le même personnage que le Filippo Russuti qui a signé à Rome les mosaïques de la façade de Sainte-Marie-Majeure? Rien ne le prouve. En 1308, les trois peintres italiens travaillaient à Poitiers dans la grande salle du palais du roi. En 1322, Jean Bizuti était encore en France au service du roi Charles IV le Bel [1].



Fig. 7. — L'Annonciation, par Jean Pucelle [5]. Miniature des *Heures* de Jeanne d'Évreux. Collection du baron Maurice de Rothschild.

Ainsi, l'art italien venait à nous; il avait trop de charme pour ne pas nous séduire. Bientôt on voulut des tableaux [2], des manuscrits italiens. Il y a, à la Bibliothèque Nationale, un manuscrit dont le texte est français, mais dont les miniatures sont siennoises [3]; il a appartenu à Jeanne d'Évreux, femme du roi Charles le Bel. Le possédait-elle déjà au temps où elle était reine, c'est-à-dire de 1325 à 1328? Ne l'a-t-elle acquis que plus tard? Nous l'ignorons. Un recueil de ce genre nous prouve que l'art italien avait déjà fait la conquête des raffinés. Ces belles miniatures, consacrées à la vie de la Vierge et à la vie de Jésus-Christ, répandaient tout naturellement l'iconographie nouvelle. Il suffisait que la reine les fît admirer à ses artistes. Ils ne pouvaient pas ne pas être séduits par cette douceur tout humaine qui s'insinuait dans les scènes sacrées, par ces couleurs suaves, ces bleus célestes, ces robes blanches semées de points d'or, ces petites églises aux murs de marbre immaculé [4].

Les peintres italiens qui étaient venus à Paris au temps de Philippe le Bel reparurent à Avignon au temps de Benoît XII et de Clément VI. Les papes étaient de bons connaisseurs : ils demandaient leurs architectes à la France, leurs peintres à l'Italie. Benoît XII eût voulu avoir le grand Giotto, mais Giotto mourut en 1337, au

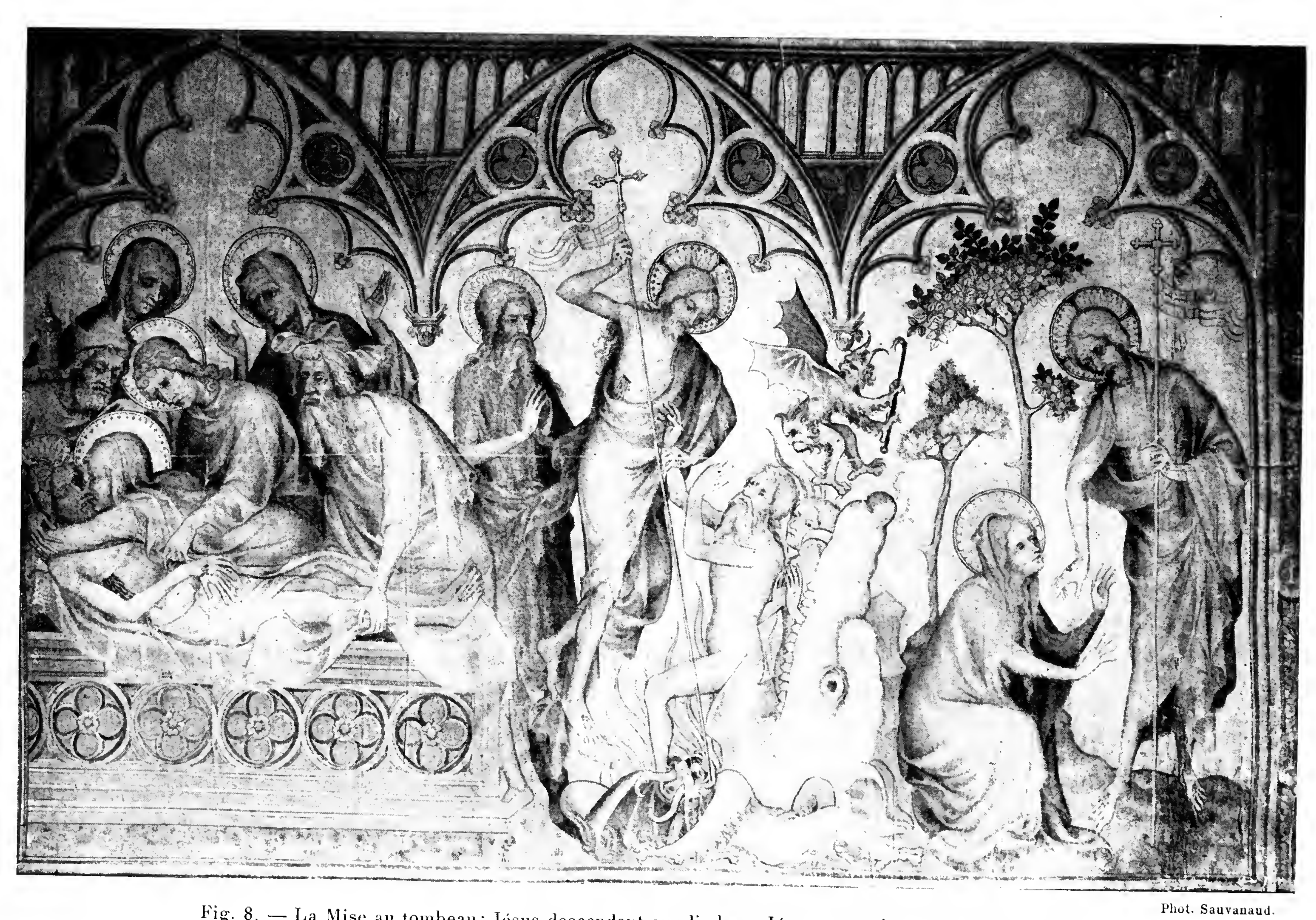
1. J. Viard, *Les Journaux du trésor de Charles IV le Bel*, p. 74 (332). — Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. V, p. 186.

2. En 1328, Jehan de Gand, demeurant à Paris, vend à la comtesse d'Artois des tableaux « à ymaiges de l'ouvrage de Rome », Monseigneur Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut*, 1886, p. 377.

3. B. N., ms. franç. 9561. Les miniatures de la *Vie de Jésus-Christ* sont de deux mains différentes.

4. Les Siennois ont dû répandre un assez grand nombre de manuscrits de ce genre. Il y en avait un dans la collection Yates Thompson; il est intitulé : *Vita Christi iconibus depicta*. Voir *Illustrations of one hundred mss.*, t. II.

5. D'après Léopold Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, E. Rahir, 1910, in-16.

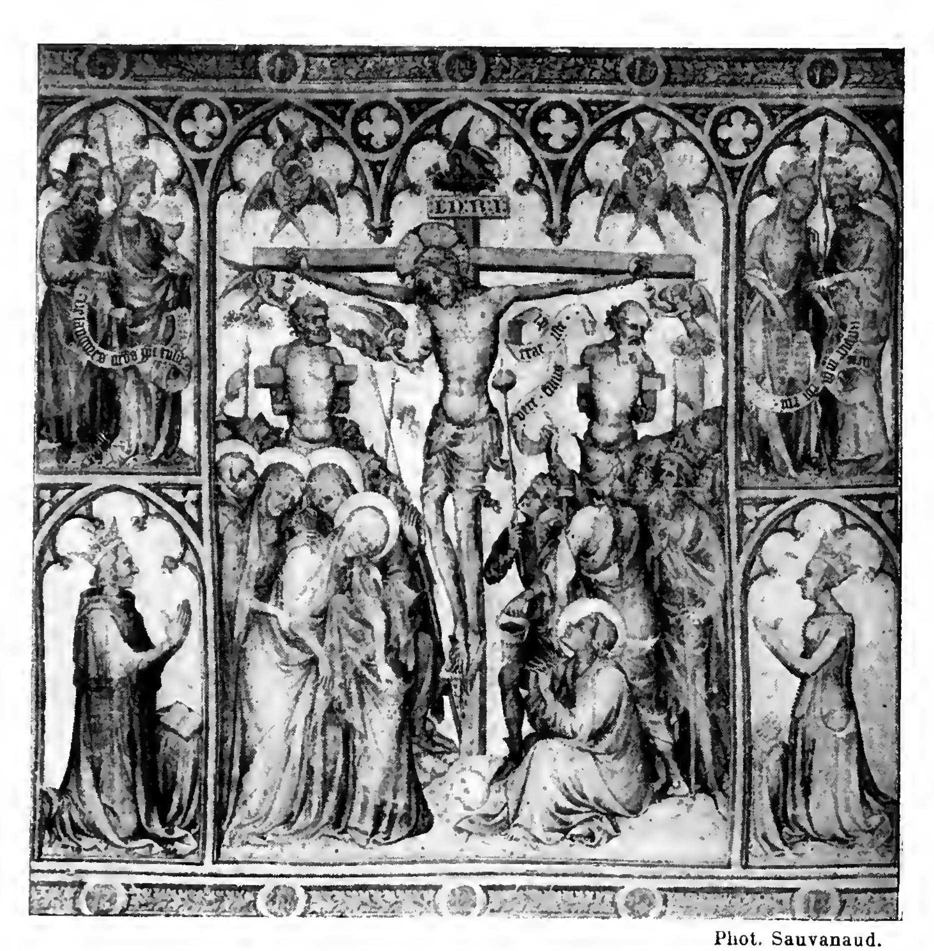


Phot. Sauvanaud.

Fig. 8. — La Mise au tombeau ; Jésus descendant aux limbes ; Jésus apparaissant à Marie-Madeleine. (Parement de Narbonne partie droite). Musée du Louvre.

moment où il allait entreprendre le voyage. Le pape, fort bien renseigné sur le mérite des maîtres italiens, appela alors Simone di Martino de Sienne. Il reste bien peu de chose, à Avignon, de l'œuvre de ce charmant peintre-poète, mais son art exquis dut séduire plus d'un artiste français. On imitait encore chez nous, à la fin du XIVe siècle, son fameux retable de la Passion, dont les musées du Louvre, d'Anvers et de Berlin se partagent les débris.

Sous Clément VI, Avignon demeura une colonie de l'art italien: Matteo de Viterbe remplaça Simone. Dans la chapelle Saint-Martial, peinte par lui, au milieu de ces belles légendes qui se détachent sur le bleu profond du ciel, on se croirait à Assise.



Phot. Sauvanaud.

Fig. 9. — La Crucifixion.
Parement de Narbonne (partie centrale). Musée du Louvre.

Nous ne serons donc pas surpris de retrouver l'iconographie italienne dans l'art français du temps de Charles V. Au Louvre, dans le Parement de Narbonne[1], consacré à la Passion, nous reconnaissons les thèmes qui nous sont déjà familiers (fig. 8). La Mise au tombeau, comme celle de Jean Pucelle (dont elle est si voisine), s'inspire de l'art siennois : la Vierge éperdue se jette sur le corps de son fils, et une sainte Femme lève les deux bras. La Crucifixion (fig. 9) est la Crucifixion italienne, telle que nous l'avons vue apparaître au portail de Rouen : le centurion, au milieu des Juifs, lève la main pour porter témoignage, tandis que les saintes Femmes soutiennent la Vierge prête à s'évanouir ; comme dans la fresque de Cimabue, les anges volent sous la croix pour recueillir dans des calices le sang de la victime ; comme dans les tableaux siennois, les larrons sont crucifiés des deux côtés du Christ.

La Crucifixion ainsi conçue sera désormais celle des artistes français. Les sculpteurs l'adopteront aussi bien que les peintres. Rien de plus significatif, à cet égard, que le soudain changement qui se remarque dans les ivoires vers le milieu du

1. Il a été peint en grisaille, entre 1364 et 1377, peut-être par Jean d'Orléans, peintre du roi.

XIVe siècle. Jusque-là le thème antique s'était fidèlement conservé : la Vierge et saint Jean se tenaient debout des deux côtés de la croix ; parfois, le porte-lance et le porte-éponge les accompagnaient. Vers 1350, tout change : au lieu de supporter sa douleur sans faiblir, la Vierge défaille entre les bras des saintes Femmes, tandis qu'à la gauche du Christ le centurion apparaît au milieu de la foule [1]. Les tailleurs d'ivoire répétaient des formules ; longtemps ils y demeuraient fidèles ; ils n'en changeaient que lorsque, dans les autres arts, une formule nouvelle avait décidément remplacé la formule ancienne.

Mais c'est dans les dernières années du XIVe siècle et dans les premières du XVe siècle que l'iconographie italienne a surtout enrichi notre iconographie traditionnelle. C'est le temps où le duc de Berry faisait enluminer ses merveilleux manuscrits. Feuilletons-les : nous y découvrirons plusieurs thèmes nouveaux dont l'origine ne saurait être douteuse.

*
* *

Un des beaux livres d'Heures du duc de Berry se trouve aujourd'hui à Bruxelles [2]. Parmi les miniatures consacrées à la Passion, il en est une qui a pour nous le plus vif intérêt, car nous y reconnaissons la Descente de croix de Simone di Martino à peine modifiée [3] (fig. 10 et 11). Deux échelles ont été appliquées à la haute croix et un disciple soutient le corps, qui reste encore attaché au gibet par les pieds ; la Vierge s'élance en avant, les deux bras tendus, pour recevoir son Fils. Le retable de Simone était alors à Avignon, à moins qu'il ne fût déjà à Dijon où on l'a retrouvé plus tard. Notre miniaturiste l'avait certainement vu, mais s'il a fidèlement imité les personnages principaux, il n'a pas rendu tout le pathétique de l'œuvre. Chez Simone, ce n'est pas seulement la Vierge qui lève les bras vers le corps du Christ, c'est saint Jean, ce sont les saintes Femmes ; tous ces bras tendus font de sa Descente de croix un drame passionné.

Il est intéressant de voir apparaître dans notre art une Descente de croix d'un caractère si nouveau. Au lieu d'une croix basse, comme elle était jusque-là dans l'art français (fig. 12), nous voyons une croix tellement élevée qu'il est nécessaire d'y appliquer des échelles ; le Christ, au lieu de reposer sur l'épaule de Joseph d'Arimathie, est suspendu entre ciel et terre ; enfin, aux quatre personnages d'au-

1. On trouvera des exemples de ces changements dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 399 ; 1906, t. I, p. 51, 53.

2. Bibliothèque de Bruxelles ; ms. n° 11060.

3. La miniature est d'un artiste que M. le comte Durrieu appelle « le maître des Heures de Boucicaut ». Voir l'article qu'il lui a consacré dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1906, t. XIX, p. 401, et XX, p. 21. Il y signale les emprunts faits par le maître à l'art italien.

trefois, la Vierge, saint Jean et les deux disciples, sont venus s'ajouter les saintes Femmes et des disciples nouveaux. La scène, si noble jadis dans sa simplicité, mais un peu lointaine, a maintenant l'aspect d'un drame réel. Telle sera, à partir du XV[e] siècle, la Descente de croix de nos maîtres, les Limbourg ou Jean Fouquet (fig. 13). Le thème, on le voit, nous est venu d'Italie.

Phot. Giraudon.

Fig. 10. — La Descente de Croix.
Miniature des *Heures* du duc de Berry.
Bibliothèque de Bruxelles.

Étudions maintenant le plus beau des manuscrits du duc de Berry, les *Très Riches Heures* de Chantilly. Il n'est pas d'œuvre où l'influence de l'iconographie italienne soit plus manifeste[1]. Elle se remarque d'abord dans les scènes de la Passion. Les enlumineurs du livre, les frères Limbourg, avaient vu, eux aussi, on n'en saurait douter, le retable de Simone; leur Portement de croix en est la preuve (fig. 14). Le Christ s'avance, une longue croix presque horizontale sur l'épaule, une corde attachée au cou; il vient d'apercevoir sa Mère et saint Jean dans la foule, et il tourne la tête de leur côté. La Vierge voudrait lui parler, l'embrasser une dernière fois, mais un soldat, la masse d'arme levée, la repousse.

Tous ces traits dramatiques sont déjà dans Simone (fig. 15); et les ressemblances s'étendent au détail, car on voit jusqu'aux petits enfants qui accompagnent le cortège[2]. C'est ainsi que, grâce à l'art siennois, notre Portement de croix, longtemps si simple, devint une scène pittoresque se déroulant sous les murs d'une ville aux belles tours. Les Limbourg ne nous montrent pas,

1. Le comte Durrieu, dans ses *Très Riches Heures* de Chantilly, a déjà indiqué quelques-unes des imitations italiennes des Limbourg.

2. Chose curieuse, les Limbourg ont emprunté la grande porte par où passe le cortège et le mur orné d'arcatures qui l'accompagne au Portement de croix de Pietro Lorenzetti à Assise. Ils lui ont emprunté aussi l'idée de faire figurer les deux larrons dans le cortège. Toutefois, par ses détails les plus typiques, leur Portement de croix se rattache à Simone non à Pietro Lorenzetti.



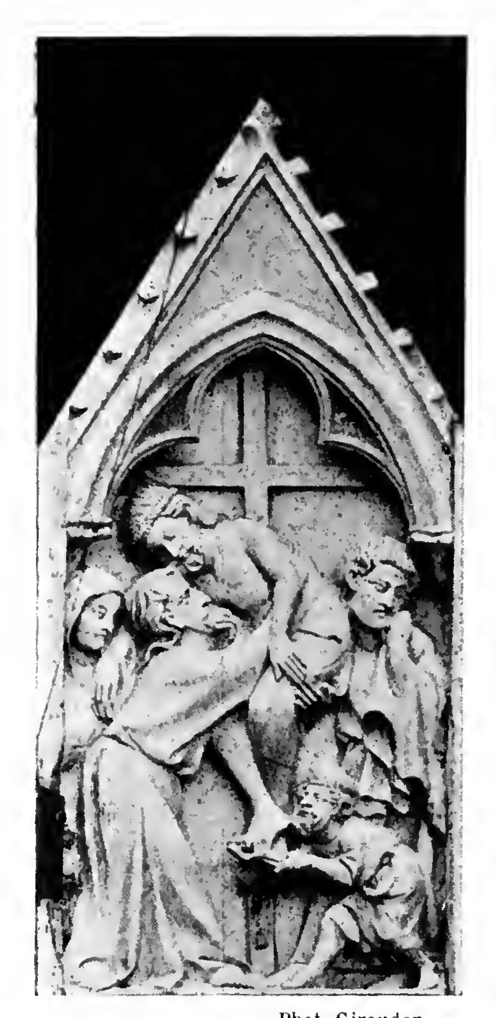
Phot. Braun et Cie.

Fig. 11. — La Descente de Croix, par Simone di Martino.

Musée d'Anvers.

comme Pietro Lorenzetti, des cavaliers dominant la foule, mais ces cavaliers reparaîtront plus tard chez Fouquet [1].

La Flagellation, telle que les Limbourg l'ont représentée, s'inspire également de l'art italien. Jusqu'à la fin du XIVe siècle, rien de plus sobre que la Flagellation de nos artistes français. C'est une scène à trois personnages : le Christ est attaché à la colonne entre deux bourreaux qui le frappent tour à tour; le supplice n'a pas de témoins. Tout change avec les Limbourg : Jésus est flagellé dans le prétoire, en présence de Pilate, assis sur la chaire du juge; les princes des prêtres l'assistent. La victime est attachée à une des hautes colonnes de la salle. Ainsi, à la silhouette hiératique d'autrefois, à la fine mais immuable calligraphie des manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle, se substitue une scène pleine de vie.



Phot. Giraudon.

Fig. 12. — Descente de croix. Fragment d'un triptyque d'ivoire provenant de Saint-Sulpice du Tarn. Commencement du XIVe siècle. Musée de Cluny.

C'est encore dans l'art siennois qu'il faut chercher le modèle des Limbourg. Duccio, le premier, dans son grand retable de Sienne, montra Jésus attaché à la colonne du prétoire et flagellé en présence des Juifs et de Pilate debout sur une estrade avec la majesté du procurateur romain. Mais ce n'est pas du retable de Duccio, c'est de la fresque de Pietro Lorenzetti, à Assise, que s'inspiraient les Limbourg. Dans la fresque, comme dans la miniature, Pilate est assis sur sa chaise à dossier, et le Christ est attaché à une colonne de la loggia.

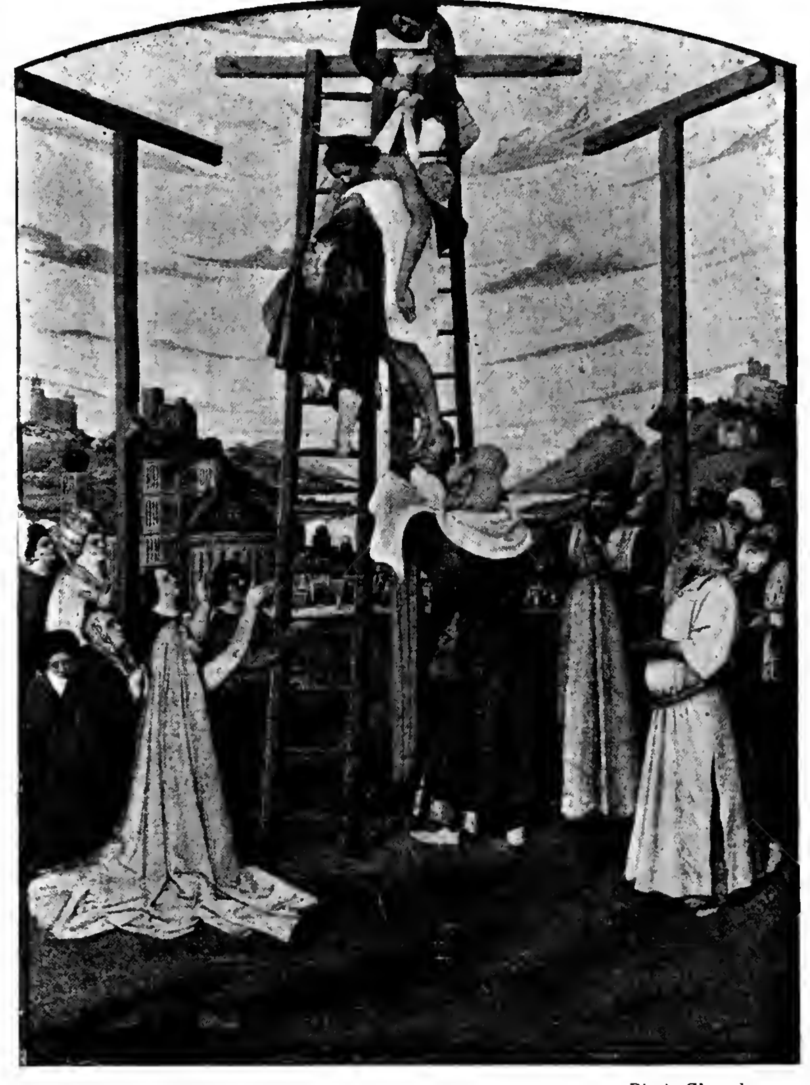
Il est inutile d'insister sur la Crucifixion et sur la Descente de croix des Limbourg : après ce que nous avons dit, on y reconnaîtra sans peine l'influence siennoise.

Les scènes de l'Enfance du Christ, telle qu'ils la racontent, offrent aussi quelques traits de l'iconographie italienne. La Nativité se présente pour la première fois, dans les *Très Riches Heures* de Chantilly, sous l'aspect qu'elle conservera dans l'art français. Jusqu'à la fin du XIVe siècle, nos artistes représentèrent la Vierge de la Nativité couchée sur un lit, conformément à la vieille tradition orientale; mais, depuis longtemps déjà, ils ne la montraient plus se détournant tristement de son Fils, perdue dans ses pensées, méditant sur les desseins de Dieu. Ils nous la faisaient voir étendant la main pour lui caresser dou-

1. Ces cavaliers apparaissent chez nous à la fin du XIVe siècle ; on les voit dans le tableau français du Musée du Bargello, à Florence, qui représente la Crucifixion. Ils sont d'origine italienne. C'est Giovanni Pisano qui semble les avoir introduits le premier dans les scènes de la Passion : on les voit dans la chaire de la cathédrale de Pise qu'il sculpta entre 1302 et 1310. Ces cavaliers reparaissent un peu plus tard dans le Portement de croix et dans la Crucifixion que Pietro Lorenzetti peignit à Assise.

cement la tête, parfois l'attirant à elle et le pressant sur son cœur, parfois, comme une simple femme, découvrant sa poitrine et lui présentant sa mamelle ; — mais, toujours, elle demeurait étendue ou assise sur son lit[1]. Du milieu du XIIIe siècle à la fin du XIVe, on suit les progrès de cette Nativité où pénètre peu à peu la tendresse.

Dans l'œuvre des Limbourg, tout change brusquement. Cette fois, le lit, ce legs antique de l'Orient, a disparu. La scène se passe sous le toit léger d'une chaumière, et la Mère est à genoux devant l'Enfant tout nu devant elle (fig. 16). C'est sous cet aspect que les artistes français du XVe siècle représenteront désormais la Nativité ; c'est la Nativité de Fouquet, c'est celle de nos miniaturistes, de nos peintres verriers, de nos sculpteurs.



Phot. Giraudon.

Fig. 13. — Descente de croix.
Miniature de Jean Fouquet. Chantilly.

Les Limbourg sont-ils les auteurs de cette innovation ? On serait d'abord tenté de le croire, car ni Duccio, ni Giotto n'ont rien fait de pareil ; ils restent tous les deux fidèles à la vieille tradition byzantine et nous montrent la Vierge couchée. Mais, si l'on regarde avec plus d'attention, on s'aperçoit que la Vierge agenouillée devant l'Enfant apparaît immédiatement après eux. Vers 1340, Taddeo Gaddi représente la Vierge de la Nativité à genoux, sur un des panneaux de la sacristie de Santa Croce à Florence[2]. Vers le même temps, Bernardino Daddi, dans son tableau des Offices de Florence, conçut la Nativité de la même manière[3]. Lorenzo Monaco, au

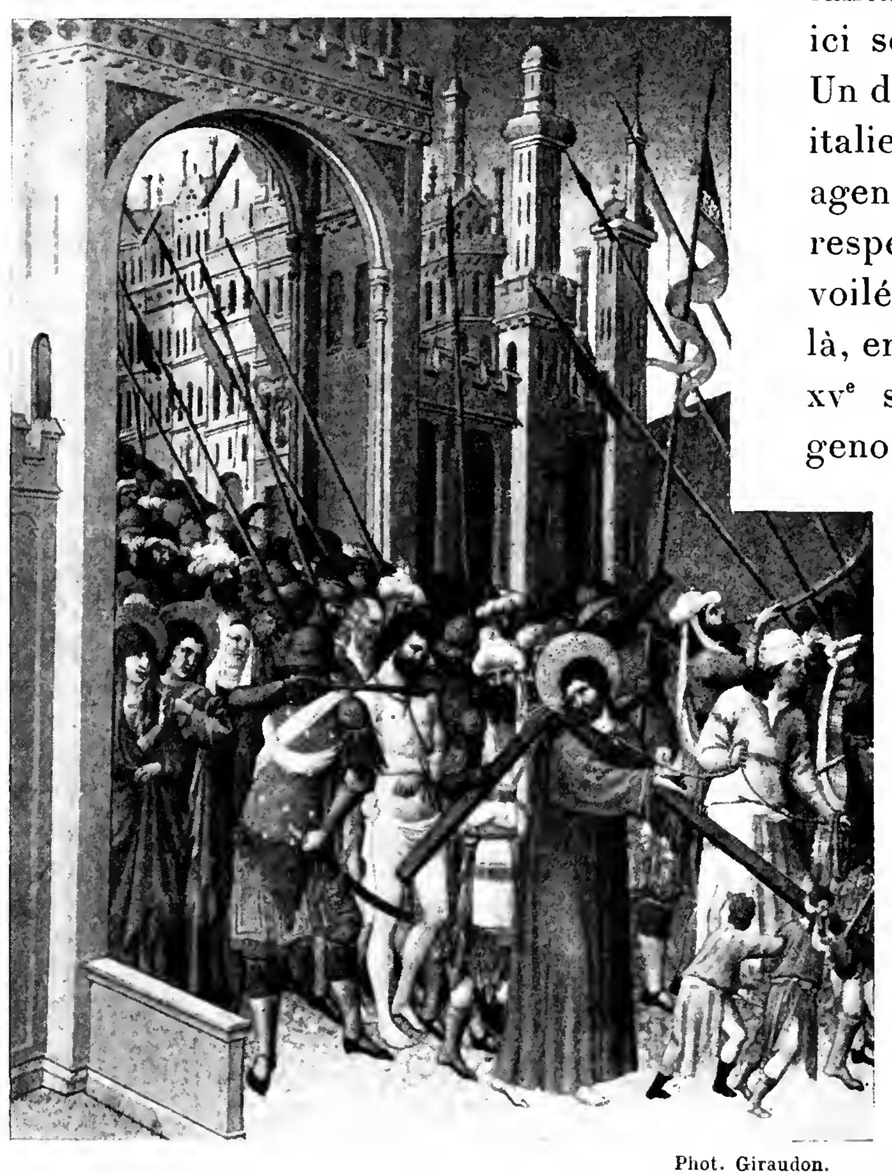
1. Fragment du jubé de Chartres (XIIIe siècle) : la Vierge couchée caresse l'Enfant ; *Bréviaire de Belleville* (avant 1343), B. N., ms. latin 10483, f° 242 v° : la Vierge couchée caresse l'Enfant ; *Bréviaire de Charles V* (entre 1364 et 1380), B. N., ms. latin 1052 : la Vierge couchée allaite l'Enfant ; ms. franç. 823, *Pèlerinage de l'âme* (1393) : la Vierge couchée allaite l'Enfant ; ms. franç. 312, *Miroir historial*, copié pour Louis d'Orléans en 1396, f° 271 : la Vierge couchée allaite l'Enfant ; Mazarine, n° 416, missel de Saint-Martin-des-Champs (1408), f° 14 : la Vierge couchée caresse l'Enfant.

2. Aujourd'hui à la Galerie antique et moderne, à Florence.

3. La Vierge agenouillée devant l'Enfant se voit aussi dans une fresque du XIVe siècle de la cathédrale d'Orvieto.

début du xv[e] siècle, reprit ce thème qui se retrouve chez Gentile da Fabriano (fig. 30) et bientôt chez tous les peintres italiens. Il n'est donc pas surprenant que les Limbourg aient connu, vers 1410, une formule italienne vieille déjà de plus d'un demi-siècle.

L'Adoration des Mages et le cortège qui la précède sont une des plus magnifiques fantaisies des Limbourg (fig. 17) ; tout ici semble en dehors de la tradition. Un détail pourtant trahit une influence italienne : le plus âgé des rois Mages, agenouillé devant l'Enfant, lui prend respectueusement le pied de sa main voilée et le porte à ses lèvres. C'était là, en France, une nouveauté. Jusqu'au xv[e] siècle, en effet, le vieillard, un genou en terre, se contentait de présenter son offrande à l'Enfant. Il n'en était pas de même en Italie : un peu après 1266, Nicola Pisano, dans un des panneaux de la chaire de Sienne, représenta le plus âgé des rois Mages baisant le pied de l'Enfant Jésus ; au commencement du xiv[e] siècle, Giovanni Pisano, à la chaire de Pistoie, Giotto, à l'Arena de Padoue, suivirent son exemple. Cette tendresse du grave vieillard, au front chauve, à la barbe blanche, était émouvante. Désormais, les artistes italiens ne représentèrent presque jamais autrement l'Adoration des Mages. Pendant tout le xiv[e] siècle, la formule italienne s'opposa nettement à la formule française. Au temps des Limbourg, ce fut l'Italie qui l'emporta. On rencontre parfois, dans les manuscrits ou dans les tableaux français du commencement du xv[e] siècle, une Adoration des Mages où le vieillard baise le pied de l'Enfant[1]. Dans de pareilles œuvres, l'influence de l'iconographie italienne est manifeste.



Phot. Giraudon.

Fig. 14. — Le Portement de Croix.
Miniature des *Très Riches Heures* du duc de Berry.
Musée Condé, Chantilly.

1. Par exemple, dans les *Heures* du duc de Berry, à Bruxelles ; dans un beau ms. de la Biblioth. de Vienne, en Autriche, n° 1855, publié dans le *Bulletin de la Société franç. de reprod. des mss. à peintures*, t. I, pl. VII ; et dans un tableau, probablement français, du Musée du Bargello à Florence.

On peut relever dans le manuscrit des Limbourg plusieurs autres imitations de l'art italien, mais ce n'est pas le lieu d'y insister, car nous n'étudions ici que les grands thèmes iconographiques[1].

Les Limbourg avaient-ils vu l'Italie? Avaient-ils étudié les fresques de Florence, d'Assise? Nous l'ignorons. Mais les artistes du duc de Berry n'avaient nul besoin de faire le voyage : ils trouvaient dans ses collections des tableaux florentins et siennois qui reproduisaient les créations des maîtres.



Phot. Alinari.

Fig. 15. — Le Portement de Croix, par Simone di Martino. Musée du Louvre.

L'iconographie italienne reparait dans d'autres manuscrits du duc, notamment dans les *Petites Heures* de la Bibliothèque Nationale[2]. Ce livre, enluminé avant 1402, peut-être dès 1390, sous la direction de Jacquemart de Hesdin, est un des plus parfaits qui existent; les miniatures sont des merveilles de délicatesse; par la limpidité des couleurs, elles égalent les œuvres siennoises, elles les dépassent par le velouté du modelé. L'artiste semble découvrir de nouvelles contrées où les Italiens n'ont pas encore pénétré; pourtant, il doit beaucoup encore à l'iconographie italienne.

Nous trouvons, dans ce beau livre, deux scènes que nous n'avons pas encore rencontrées, deux épisodes de la Passion, inconnus jusque-là des artistes français.

Nous voyons d'abord Jésus-Christ couché sur la croix étendue à terre[3], car on suppo-

1. La Présentation de l'Enfant au Temple est une imitation évidente de la Présentation de la Vierge au Temple de Taddeo Gaddi et de Giovani da Milano à Santa Croce de Florence, mais la scène ainsi conçue ne se retrouve plus dans l'art français : elle n'a rien fait naître.

2. B. N., latin 18014.

3. F° 162.

sait qu'il avait été cloué au gibet avant qu'il eût été dressé. Les bourreaux lui enfoncent des clous dans les pieds et dans les mains. L'imagination s'attachait alors avec une sorte de curiosité douloureuse à tous les moments de la Passion. En France, je ne connais rien de plus ancien que cette miniature. Peu d'années après, on la voit reparaître, avec quelques changements, dans les *Grandes Heures* du duc de Berry enluminées par les élèves de Jacquemart de Hesdin[1] (fig. 18). Au cours du xve siècle, et jusqu'au xvie siècle, on rencontre assez souvent ce Christ cloué sur la croix étendue à terre[2]. C'est la gravure sur bois qui, en s'emparant de ce thème, a surtout contribué à le rendre populaire. On le rencontre dans le *Speculum humanæ Salvationis*, un des livres les plus célèbres du xve siècle ; de là, il passa dans nos livres d'Heures, dont les gravures ne sont parfois que des copies de celles du *Speculum*. A force de le voir, les sculpteurs eux-mêmes finirent par l'adopter, quoiqu'il n'offrît rien de très plastique. Dans les voussures du portail de la charmante église de Rue (Somme), l'artiste a sculpté comme il a pu cette croix couchée, sur laquelle les bourreaux sont en train de clouer Jésus.



Phot. Giraudon.

Fig. 16. — La Nativité.
Miniature des *Très Riches Heures* du duc de Berry. Chantilly.

On a peine à croire qu'un thème semblable ait pu venir d'Italie, car il y est assez rare. Poutant le doute n'est guère possible. Dans le manuscrit siennois de Jeanne d'Évreux, dont nous avons déjà parlé, une miniature représente la croix couchée à terre et Jésus-Christ cloué sur la croix[3] (fig. 19) ; une miniature semblable se rencontre dans un manuscrit italien

1. B. N., ms. latin 919, f°. 74.

2. Voici quelques exemples empruntés aux manuscrits : B. N., ms. latin 18026, f° 94 (*Heures* du commencement du xve siècle) ; ms. français 992, f° 116 (*Vie de Jésus-Christ*, fin du xve siècle) ; ms. français 50, f° 231 (*Miroir historial*, fin du xve siècle) ; ms. latin 13289, f° 81 (*Heures*, fin du xve siècle).

3. B. N., ms. français 9561, f° 176.

du XIVe siècle, conservé à Munich[1]; une autre, dans un Psautier de la Bibliothèque Nationale enluminé, au XIVe siècle, par un Italien[2].

De pareilles images, qui s'apparentaient à la sensibilité du temps, frappaient l'imagination de nos artistes : ils les imitaient à leur façon. Là encore, l'Italie nous a devancés.

Les *Petites Heures* nous offrent un autre épisode de la Passion. Le miniaturiste a peint une scène qui est nouvelle dans l'art français. Entre la Descente de croix et la Mise au tombeau, la tragédie reste un instant suspendue, l'action s'arrête : assise au pied du gibet, la Mère a reçu le corps de son Fils sur ses genoux, et elle le serre dans ses bras une dernière fois ; saint Jean et les saintes Femmes l'entourent[3]. La même scène reparaît, un peu moins condensée, un peu plus riche de personnages, dans les *Grandes Heures* du duc de Berry[4] (fig. 20). Cette fois, pendant que la Vierge porte le corps sur ses genoux, Madeleine s'incline sur les pieds de son maître, et une sainte Femme lève les bras au ciel dans un grand geste de désolation.

Où faut-il chercher les origines de cette douloureuse lamentation, de cette sorte de thrène antique? Nous les trouverons encore en Italie. Dès la fin du XIIIe siècle, Cavallini peignit, dans l'église haute d'Assise, la Vierge avec le cadavre de son Fils que les disciples viennent de détacher de la croix : le corps est allongé près d'elle, mais la tête et les épaules reposent sur ses genoux. Giotto reprit le même thème à l'Arena de Padoue avec son incomparable puissance dramatique. Ce sont encore les Siennois qui nous l'ont fait connaître. Un tableau d'Ambrogio Lorenzetti, au Musée de Sienne (fig. 21), nous offre plusieurs des traits que nous retrouvons dans la miniature des *Grandes Heures* : la Vierge, assise, porte le haut du corps de Jésus sur ses genoux, pendant que Madeleine s'incline sur les pieds ; une sainte Femme lève les deux bras comme une pleureuse grecque, et les croix se dressent sur le Calvaire.

Ainsi, le thème de la Vierge assise, portant le corps du Christ, nous est venu d'Italie ; mais bientôt l'art français le fera sien. Les Italiens ne mettaient sur les genoux de la Mère que la tête et les épaules de son Fils ; nos artistes y mettront le corps tout entier. Ils les isoleront tous les deux du reste du monde, ils feront disparaître les disciples et les saintes Femmes, et ils créeront ce groupe admirable de douleur silencieuse qu'on appelle « la Vierge de pitié ».

Voilà ce que l'art français doit à l'iconographie italienne. Ce furent, on le voit, quelques scènes de l'Enfance et quelques scènes de la Passion pénétrées de sensibilité.

Récapitulons ces nouveautés.

1. Miniature reproduite par Toesca, *La Pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 281. Le manuscrit a été enluminé entre 1350 et 1378.

2. Latin 8846. Ce psautier a été publié en fac-similé par M. Omont. Voir le Christ cloué sur la croix, pl. 77.

3. B. N., ms. latin 18014, f° 286.

4. B. N., ms. latin 919, f° 74.

Dans la scène de l'Annonciation, l'ange s'agenouille devant la Vierge ; dans la scène de la Nativité, c'est la Vierge qui s'agenouille devant le nouveau-né ; dans la scène de l'Adoration des Mages, le vieillard baise le pied de l'Enfant. Ce ne sont là que des attitudes nouvelles, mais la Passion fut plus profondément transformée. Désormais Jésus est flagellé devant Pilate et les Juifs. Il porte sa croix, escorté par la foule, regardé de loin par sa Mère. Il est cloué sur la croix, non pas dressée, mais étendue à terre. Quand il a rendu l'esprit, sa Mère tombe évanouie entre les bras des saintes Femmes, et le centurion proclame, au milieu des Juifs, qu'il est vraiment le Fils de Dieu. Il est détaché de la croix par les disciples montés sur de hautes échelles. Il est pleuré, au pied du gibet, par sa Mère, qui a reçu son cadavre sur ses genoux. Enfin, il est enseveli par les disciples, en présence de la Vierge, des saintes Femmes et de saint Jean.

Ces nouveautés apparurent les unes après les autres dans l'art français du XIVe siècle ou des premières années du XVe ; elles furent presque toutes durables, et elles contribuèrent à donner à l'art de la fin du moyen âge sa physionomie.

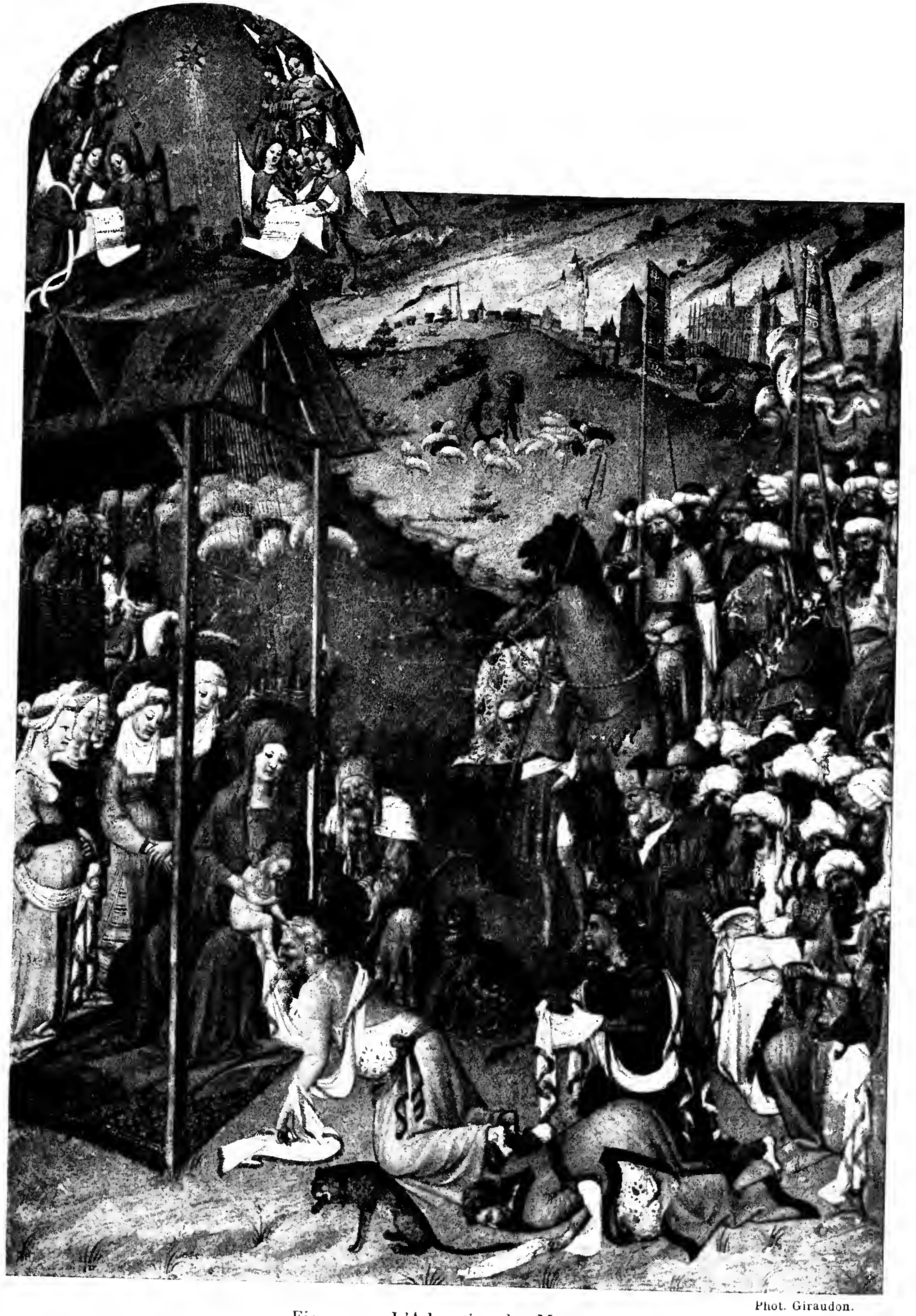
La France doit donc beaucoup à l'Italie ; mais la Flandre, l'Allemagne, la Bohême, l'Espagne ne lui doivent pas moins. L'art italien sous sa forme siennoise, plus encore que sous sa forme florentine, a enchanté l'Europe. Cette poétique Sienne, dont la farouche beauté nous charmait, nous devient plus chère encore, car il nous apparaît maintenant qu'elle doit être mise au nombre des villes élues dont le génie a rayonné sur le monde chrétien.

II

L'art italien du XIVe siècle s'est trop intimement mêlé à l'art français pour que nous n'en cherchions pas les origines. D'où vient cet art passionné, si différent de notre grand art du XIIIe siècle ? Sous quelles influences est-il né ? Si grands que soient Giotto, Duccio et Simone, ils ont eu des maîtres. Ces maîtres, quels sont-ils ? — On peut répondre aujourd'hui que ce sont les artistes byzantins.

L'Italie a reçu pendant des siècles les leçons de l'Orient. Au XIIe et au XIIIe siècle, l'art italien nous apparaît tout pénétré d'influences byzantines ; l'iconographie italienne est alors étroitement apparentée à l'iconographie orientale. C'est aux artistes byzantins que les peintres et même les sculpteurs italiens doivent quelques-unes des nouveautés qui nous ont frappés dans les scènes de la Passion. Mettons brièvement cette vérité hors de doute[1].

1. Cette influence a été indiquée par M. Bréhier dans un bon chapitre de l'*Art chrétien* ; mais la démonstration détaillée a été faite par M Gabriel Millet dans ses *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*.



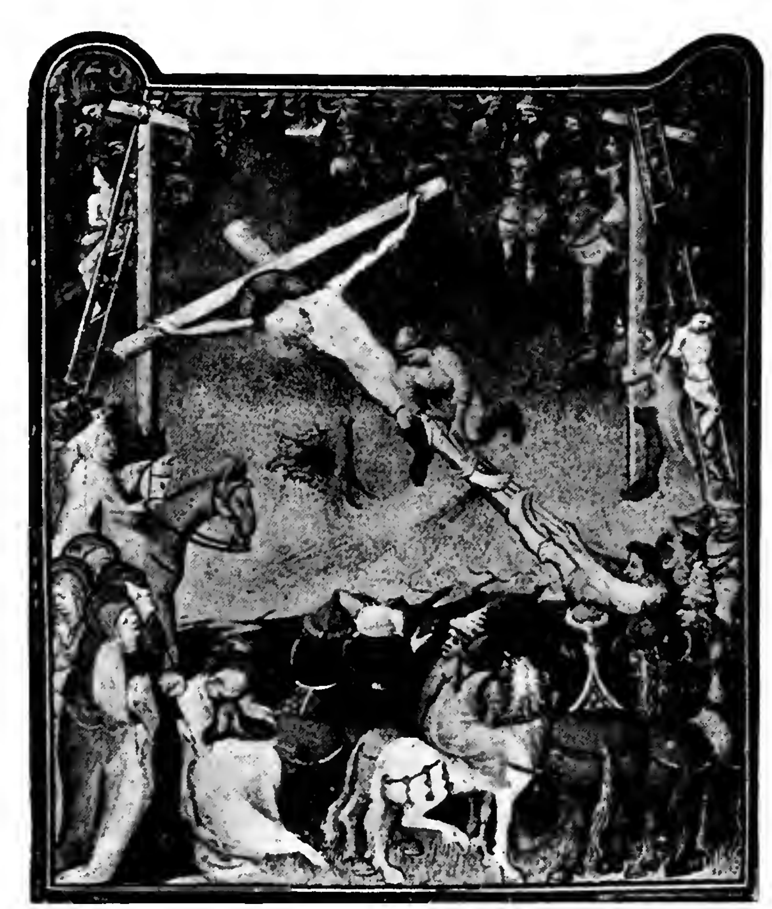
Phot. Giraudon.

Fig. 17. — L'Adoration des Mages.

Miniature des *Très Riches Heures* du duc de Berry. Musée Condé, Chantilly.

La scène principale de la Passion, la Crucifixion, telle que la représentent les Italiens est presque toute byzantine. En Orient, les manuscrits illustrés de l'Évangile nous montrent de bonne heure le centurion, au moment où Jésus expire, portant témoignage au milieu du groupe des Juifs[1]. Au xi[e] siècle, cet épisode figure dans la mosaïque byzantine de Saint-Marc de Venise.

De bonne heure, aussi, les Byzantins, rompant avec l'ancienne symétrie, placèrent, à la droite du Christ expirant, la Vierge, saint Jean et les saintes Femmes[2]. Ils ne représentent pas, il est vrai, comme Nicola Pisano, la Vierge tombant évanouie entre les bras de ses compagnes, mais ils nous montrent déjà une des saintes Femmes soutenant la main ou le bras de la Vierge[3]. Souvent des anges volent près de la croix et expriment leur douleur par leurs gestes[4].



Phot. Catala.

Fig. 18. — Le Christ étendu sur la croix.
Miniature des *Grandes Heures* du duc de Berry.
Ms. lat. 919, Bibl. Nat.

Ainsi tous les traits qui nous ont frappés dans la Crucifixion italienne du xiii[e] siècle apparaissent, un ou deux siècles plus tôt, dans l'art byzantin. On pourrait en citer plusieurs autres qui se retrouvent dans les fresques italiennes : près de la croix du Christ se dressent les croix des larrons, et les soldats jouent aux dés la tunique de la victime.

C'est donc dans l'art byzantin que les artistes italiens ont trouvé le modèle de cette Crucifixion historique où sont réunies toutes les circonstances qui ont accompagné la mort du Christ sur la croix.

Les autres scènes de la Passion, telles que l'art italien les représente, ont été presque toutes esquissées par l'art oriental.

L'idée de donner pour spectateurs à la Flagellation Pilate et les Juifs est orientale ; on la rencontre dans les Évangiles grecs du xi[e] siècle de la Bibliothèque Nationale[5].

1. Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 432.
2. G. Millet, p. 443.
3. G. Millet, p. 417.
4. Mosaïque de Saint-Marc de Venise.
5. Voir les reproductions publiées par M. Omont, pl. 176

C'est une idée orientale encore de représenter, dans le Portement de croix, Jésus conduit au supplice la corde au cou. Les vieilles fresques récemment découvertes dans les églises de la Cappadoce nous en offrent un antique exemple[1].

On pourrait croire que les Italiens ont imaginé les premiers de clouer Jésus sur la croix étendue à terre : on se tromperait. Des psautiers grecs du XIe siècle, — répliques d'originaux plus anciens, — sont illustrés d'une miniature qui représente la croix couchée à terre et le Christ cloué sur la croix ; à quelque distance, on aperçoit le trou déjà creusé où le gibet va s'enfoncer[2] (fig. 22).

Ce qui fait, en partie, la nouveauté de la Descente de croix italienne, c'est la hauteur donnée par les artistes à la croix ; elle est si élevée qu'il faut une échelle pour déclouer le cadavre. Cette échelle modifie toute la composition. Or, l'échelle apparaît dès le XIe siècle dans l'art byzantin : à Rome, à la porte de bronze de Saint-Paul-hors-les-murs, qui fut apportée de Constantinople, on voyait un disciple, monté sur une échelle double, déclouer la main de Jésus-Christ[3].



Phot. Revue Art anc. et mod.

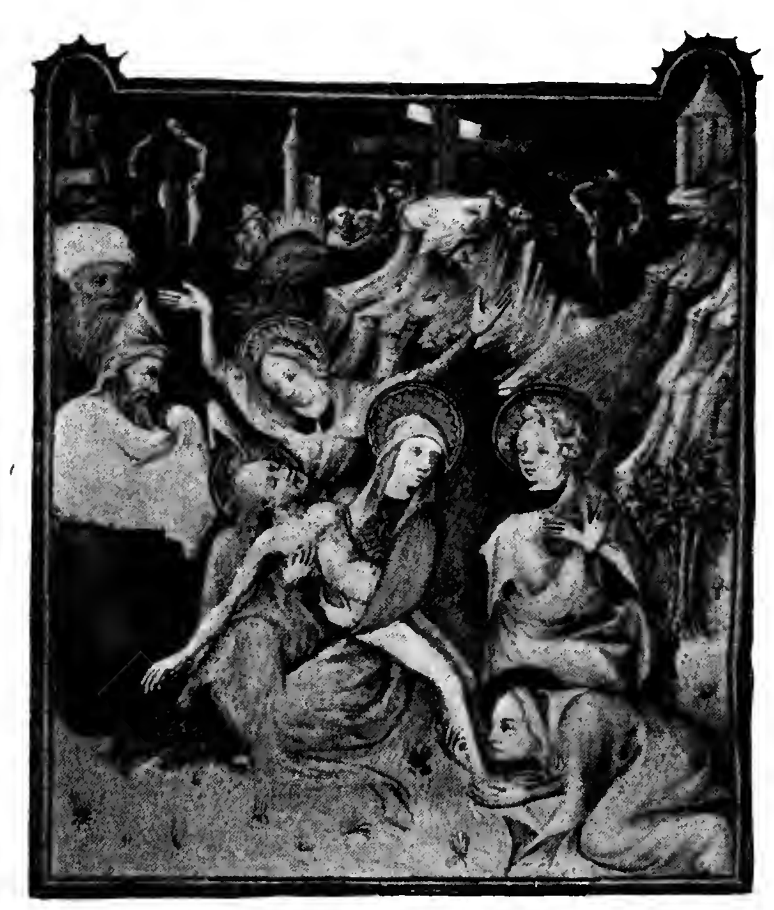
Fig. 19. — Le Christ étendu sur la croix.
Miniature siennoise du ms. français 9561, Bibl. Nat.

Mais, c'est dans la scène si touchante de la Lamentation sur le corps de Jésus-Christ que l'imitation est surtout frappante. Cet admirable thème apparaît de bonne heure dans l'art oriental ; en classant les œuvres, on le voit naître sous ses yeux[4]. Au XIIe et au XIIIe siècle, les artistes byzantins amenèrent à son point de perfection la composition qui inspirera Giotto. La Vierge assise porte sur ses genoux la tête et les épaules de son Fils ; elle le serre dans ses bras, elle approche sa joue de sa joue ; un disciple soutient les pieds, un autre s'empare de la main ; les saintes Femmes se lamentent

1. Voir G. Millet, p. 366 et 391.
2. *Psautier Barberini*, G. Millet, p. 394.
3. Voir Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte*, vol. IV, tav. XIV.
4. C'est ce qu'a fait M. G. Millet au chapitre X de son livre.

et les anges pleurent dans le ciel[1]. On voit que Giotto n'a pas eu beaucoup à imaginer.

L'art byzantin, qui a représenté si souvent cette scène, a admis plusieurs variantes. Il en est une qui a eu une singulière fortune. Au lieu de représenter le Christ sur les genoux de sa Mère, les artistes orientaux étendirent le corps sur la pierre de l'onction, la pierre rouge, tachée des larmes de Marie, que les pèlerins vénéraient dans l'église du Pantocrator à Constantinople. La composition devenait un peu différente : la Vierge ne portait plus son Fils sur ses genoux ; debout, de l'autre côté de la pierre, elle s'inclinait sur lui.



Phot. Catala.

Fig. 20. — La Vierge tenant le cadavre de son Fils sur ses genoux.
Miniature des *Grandes Heures* du duc de Berry, Bibl. Nat.

Il se produisit en Italie un curieux phénomène. Les artistes, qui n'avaient pas entendu parler de la pierre de l'onction, s'imaginèrent voir un sarcophage, et, au lieu de représenter la Lamentation sur le corps du Christ, ils représentèrent sa mise au tombeau ; mais ils la représentèrent avec les traits pathétiques de la Lamentation. Duccio dans le retable de Sienne jette la Mère éperdue sur le corps de son Fils suspendu au-dessus du sépulcre ouvert (fig. 6).

Ainsi, les Italiens tirèrent deux scènes différentes d'un modèle unique, mais dans les deux cas ils demeurèrent les disciples des Byzantins[2].

Ce sont donc les Orientaux qui ont transmis à l'Italie, dès le XIII[e] siècle, quelques-uns des thèmes de cette iconographie nouvelle. L'Orient a devancé l'Occident et l'a devancé de plusieurs siècles. L'Orient a compris beaucoup plus tôt que l'Occident la réalité douloureuse de la Passion du Sauveur. De bonne heure, les docteurs de l'Église grecque méditèrent sur les plaies du Christ et sur les souffrances de la Vierge au pied de la croix. Ces fines natures helléniques étaient faites pour tout sentir. On est étrangement surpris quand on découvre dans les *Sermons* de Georges de Nicomédie, écrits au IX[e] siècle, tout un ordre de sentiments qui n'apparaîtra en

1. Harley, 1810, Vatican, 1156, *Psautier de Mélisende*, *Évangile* de Gelat. Voir les reproductions dans Millet, p. 495.
2. Millet, *ouv. cit.*, p. 501-505.

Occident que cinq cents ans plus tard. Il exprime les angoisses de la Vierge sur le Calvaire avec la puissance de nos mystiques de la fin du moyen âge. « Quand les hommes, dit-il, crurent que le Christ était mort, quand la foule se dispersa, quand les soldats se retirèrent pour leur repas, alors la Vierge put s'approcher de la croix, baiser les pieds de son Fils et les cicatrices des clous, recueillir le sang qui coulait en ruisseau, le porter sur ses yeux et sur son cœur... Ah ! s'écria-t-elle, puissent ces clous être enfoncés dans mes membres, puissé-je sentir toutes ses tortures dans mon corps [1]. » La Descente de croix n'est pas moins émouvante : « Considère, dit-il, la Mère debout, s'efforçant de se rendre utile. Elle recevait les clous au fur et à mesure qu'on les arrachait, elle baisait les membres détachés, elle s'efforçait de les recevoir dans son sein... Quand ils eurent étendu le corps sacré sur la terre, elle se précipita sur lui et l'arrosa de ses larmes brûlantes [2]. »

Les *Sermons* de Georges de Nicomédie ne sont pas des œuvres d'exception ; un siècle après, les mêmes sentiments reparaissent avec autant de force chez Siméon Métaphraste. Il écrit une lamentation de la Vierge tenant le corps de son Fils sur ses genoux : « O tête, s'écrie-t-elle, tête déchirée par ces épines que je sens dans mon cœur... Te voilà maintenant, mon Fils, entre ces bras qui t'ont porté jadis avec tant de joie. Alors je préparais tes langes, maintenant je prépare ton linceul. Enfant, tu as dormi sur mon sein ; mort, tu y dors maintenant [3]. »

Ainsi, dès le IXe et le Xe siècle, les écrivains grecs avaient trouvé des accents que nous n'entendrons que longtemps après en Occident ; ils avaient imaginé des scènes douloureuses que les artistes orientaux réalisèrent presque aussitôt.

L'Italie, toute pénétrée d'influences byzantines, dut connaître de bonne heure ces créations de l'Orient ; mais elle ne les comprit vraiment que le jour où saint François d'Assise lui ouvrit les yeux ; alors elle s'attendrit, elle aussi, sur la Passion du Sauveur. La sympathie lui fit sentir ce qu'elle avait copié longtemps sans émotion. C'est au temps de Cimabue, de Giotto, de Duccio qu'elle fit siennes les belles créations des artistes orientaux ; c'est alors qu'elle les fit vivre d'une vie nouvelle.

III

Elle y ajouta plusieurs traits pathétiques ou pittoresques qu'on chercherait vainement chez les Byzantins ; mais les artistes italiens ne les inventèrent pas. Ils les

1. *Patrologie grecque*, t. C, col. 1470 et suiv.
2. *Patrologie grecque*, *ibid.*, col. 1485-1487.
3. *Patrologie grecque*, t. CXIV, col. 209.

trouvèrent dans un livre célèbre, où revivait quelque chose de l'esprit de saint François d'Assise, les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* qu'on attribuait à saint Bonaventure, mais qui sont d'un franciscain inconnu du XIII[e] siècle[1]. Peu de livres ont eu sur l'art une influence plus profonde.

Les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* diffèrent profondément de tout ce que l'Évangile avait inspiré jusque-là en Occident. Les autres livres s'adressaient à l'intelligence, celui-là parle au cœur. Nous y trouvons encore, assurément, plus de scolastique que nous n'en voudrions : n'oublions pas toutefois que les plus longues dissertations ascétiques ont été ajoutées après coup, au XIV[e] et au XV[e] siècle. L'auteur écrit pour une femme, une religieuse de Sainte-Claire, et il sait bien qu'elle ne lui



Phot. Alinari.

Fig. 21. — La Vierge tenant le cadavre de son fils, par Ambrogio Lorenzetti.
Partie inférieure d'un retable de la Galerie des Beaux-Arts de Sienne.

demande pas autre chose que d'être émue. Il lui présente donc une suite de tableaux colorés de la vie de Jésus-Christ, où l'imagination complète à chaque instant l'histoire. Souvent on croirait lire un nouvel évangile apocryphe. L'auteur des *Méditations* sait des choses que tout le monde ignore. Il sait, par exemple, que le petit saint Jean-Baptiste aimait tellement la Vierge qu'il ne voulait pas quitter ses bras. Il sait que, le jour où Jésus et ses parents partirent d'Égypte pour revenir à Nazareth, les prud'hommes du pays leur firent la conduite jusqu'au delà des portes de la ville, « et l'un d'eux, qui était riche, appela l'Enfant pour lui donner quelques deniers, et l'Enfant par amour de la pauvreté tendit la main et remercia ».

Il recherche les petits détails minutieux qui peuvent intéresser une femme ; il parle des choses du ménage ; il descend jusqu'à la puérilité. Il se demande quelle

1. Les Franciscains de Quaracchi, dans le t. X de leur grande édition de saint Bonaventure (1902), p. 25, rangent les *Méditations* au nombre des ouvrages qui sont attribués à saint Bonaventure, mais qui ne lui appartiennent pas. Ces *Méditations* sont l'œuvre d'un franciscain italien du XIII[e] siècle que quelques manuscrits appellent Joannes de Caulibus. Il convient donc de parler non de Bonaventure, mais du pseudo-Bonaventure.

sorte de repas les anges purent bien servir à Jésus-Christ, après les quarante jours de jeûne dans le désert, et voici ce qu'il imagine : « Les anges, dit-il, se rendirent chez la Vierge et reçurent d'elle un petit ragoût qu'elle avait préparé pour Joseph et pour elle. Elle leur donna aussi du pain, une nappe et tout ce qui était nécessaire. Il est probable qu'elle lui envoya encore quelque poisson, si elle put en trouver. Revenus près du Seigneur, les anges disposèrent toutes ces choses à terre et firent solennellement la bénédiction du repas. » — Tout n'est pas de ce ton. Il y a dans les scènes de la Passion, notamment, des traits pathétiques qui sont d'un grand artiste.

C'était un véritable artiste, en effet, étroitement apparenté par l'imagination à ces peintres siennois qui allaient bientôt couvrir de leurs fresques les murs des églises de la Toscane. Saint François d'Assise était un poète, l'auteur des *Méditations* est un peintre : profondément artistes tous les deux et vrais fils de l'Italie. On songe en lisant les *Méditations* aux fresques qui décoraient déjà peut-être les cloîtres lumineux de ces couvents qu'il nomme en passant et où il a sans doute vécu : Colle, Poggi Bonzi.

Artiste, il l'était au point qu'il s'est inspiré parfois des œuvres d'art. Des tableaux byzantins semblent lui avoir suggéré quelques traits de ses descriptions[1], mais il doit bien davantage à sa vive imagination, à sa sensibilité délicate. C'est lui qui a inspiré aux artistes italiens ces heureuses retouches qui contribuèrent à transformer l'ancienne iconographie. Passons-les en revue.



Fig. 22.
Le Christ cloué sur la croix.
Miniature du psautier grec Barberini.
(Cliché de l'École des Hautes Études.)

En racontant la scène de l'Annonciation, l'auteur des *Méditations* imagina le premier de faire agenouiller l'ange devant la Vierge. C'est à genoux que Gabriel transmet le message et écoute les paroles de Marie. Mais la Vierge elle-même s'était mise à genoux pour répondre à l'ange : « Elle s'agenouilla, pleine d'une profonde dévotion, joignit les mains et dit : « Voici la servante du

1. Il a pu connaître aussi quelques-unes de ces méditations sur la Passion qu'on rencontre de bonne heure dans la littérature byzantine.

Seigneur [1]. » C'est pourquoi Giotto, dans la fresque de l'Arena de Padoue, nous montre non seulement l'ange, mais la Vierge elle-même à genoux. Les peintres italiens du xiv[e] siècle ont plusieurs fois suivi son exemple.

Le premier, l'auteur des *Méditations* se représente la Vierge de la Nativité autrement qu'étendue sur un lit. Il la voit à genoux devant son Fils. « Cependant, dit-il, la Mère s'étant agenouillée devant son Enfant l'adora, puis elle rendit grâce à Dieu en disant : « Je te rends grâce, Seigneur, Père saint, de m'avoir donné ton « Fils. Je t'adore, Dieu éternel, et j'adore ton Fils, qui est aussi le mien. » Joseph à son tour adora l'Enfant, et les anges du ciel eux-mêmes vinrent s'agenouiller devant le nouveau-né [2]. » Tous ces traits se retrouvent chez les peintres italiens. De bonne heure, nous l'avons vu, ils représentèrent la Vierge agenouillée devant son Fils. Avant les peintres français et flamands, ils firent descendre les Anges du ciel sur la terre et les mirent à genoux devant le nouveau-né : on les voit déjà dans le tableau de Bernardino Daddi au Musée de Berlin.

Dans la scène de l'Adoration des Mages, si simple et si grave jusque-là, l'auteur des *Méditations* fait entrer le pittoresque et pénétrer la tendresse. Il imagine que les Mages baisèrent les pieds de l'Enfant. La page mérite d'être citée : « Les trois rois vinrent donc, accompagnés d'une grande multitude et d'un cortège d'honneur, et ils s'arrêtèrent devant la cabane où était né le Seigneur. Notre Dame entendit le bruit de cette foule et elle prit l'Enfant dans ses bras. Ils entrèrent dans la petite maison, fléchirent les genoux et adorèrent l'Enfant... Puis, il lui offrent l'or, l'encens et la myrrhe ; ils ouvrirent leurs trésors et les lui présentèrent ; ils étendirent devant lui des étoffes et des tapis précieux. Après quoi, voici qu'ils baisèrent les pieds de l'Enfant, pleins de respect et de dévotion. Qui sait si ce sage Enfant, pour les fortifier dans son amour, ne leur donna pas aussi sa main à baiser [3] ? » Telle est l'origine de la nouvelle iconographie de l'Adoration des Mages adoptée par les peintres italiens dès le xiii[e] siècle.

Les scènes de la Passion, déjà si émouvantes chez les Byzantins, s'enrichirent, chez l'auteur des *Méditations*, de quelques traits pathétiques. Dans le Portement de croix, il nous montre la foule qui entoure Jésus-Christ, qui l'empêche de parler à sa Mère. « Regardez bien, dit-il, comme il s'avance, courbé sous la croix, la respiration haletante... Sa Mère ne pouvait ni l'approcher, ni le voir, à cause de la multitude qui l'entourait. Elle prit donc, avec Jean et ses compagnes, par un chemin plus court, afin de devancer la foule et de pouvoir s'approcher de lui... Elle le rencontra hors de la porte de la ville, dans un carrefour. Lorsqu'elle l'aperçut, chargé de ce

1. *Meditationes vitae Christi*, cap. IV : dans le t. VI des *Œuvres* de saint Bonaventure publiées à Rome en 1596, in-fol.

2. *Médit.*, cap. VII.

3. *Médit.*, cap. IX. Dans un tableau français du xiv[e] siècle, qui a figuré à l'Exposition des Primitifs (n° 5 du Catalogue), le plus âgé des Rois mages baise la main de l'Enfant.

bois énorme qu'elle n'avait pas encore vu, elle devint comme morte d'angoisse et ne put lui dire un mot. Son Fils ne put pas davantage lui adresser la parole, pressé, comme il l'était, par ceux qui le conduisaient au Calvaire[1]. » On reconnaît la Montée au Calvaire des peintres siennois. Simone di Martino et Pietro Lorenzetti se sont inspirés de ce texte. Ils représentent Jésus portant sa croix au milieu de la foule, et c'est au moment même où ce long cortège débouche de la porte de la ville que la Mère, comme dans les *Méditations*, aperçoit son Fils ; saint Jean et les saintes Femmes accompagnent la Vierge (fig. 15).

Au pied de la croix, les Byzantins nous avaient montré la Vierge soutenue par les saintes Femmes, mais surmontant sa douleur et restant debout ; l'auteur des *Méditations* nous la montre tombant dans les bras de Madeleine. Il faut citer tout le passage : « Voici que des hommes d'armes viennent en grand nombre de la ville au Calvaire. Ils étaient envoyés pour rompre les jambes à ceux qui étaient crucifiés. Alors, Marie et ceux qui l'accompagnent regardent et voient ces hommes qui s'approchent. Ils ne savent ce dont il peut s'agir ; leur douleur se renouvelle, leur crainte et leur effroi s'accroissent. Or, ces hommes arrivent avec fureur et grand bruit, et, voyant que les voleurs sont encore vivants, ils leur brisent les jambes, les achèvent, les jettent à la hâte dans une fosse. Ils reviennent alors vers Jésus. Marie, tremblante de voir traiter son Fils de la même manière, le cœur brisé, eut recours à son seul moyen de défense, son humilité : « O frères, dit-elle, je vous en prie, au nom de Dieu, ne me torturez pas davantage en la personne de mon Fils, car je suis sa Mère désolée... » Mais l'un d'eux, nommé Longin, alors impie et superbe, plus tard converti et martyr, méprisant ses supplications, leva sa lance et ouvrit une large blessure dans le flanc du Seigneur. Il en sortit du sang et de l'eau. Alors sa Mère, à moitié morte, tomba entre les bras de Madeleine[2]. »

On sait combien est fréquent l'Évanouissement de la Vierge au pied de la croix dans l'art italien du XIVe siècle[3]. Mais ce que l'on sait moins, c'est qu'on y rencontre aussi l'épisode de la Vierge s'entretenant avec Longin et les soldats romains. Dans le manuscrit siennois de Jeanne d'Évreux, une belle page nous montre la Vierge, les saintes Femmes et saint Jean sur le Calvaire, adressant la parole à un cavalier[4] (fig. 23). Une inscription française ne laisse aucun doute sur le sens de la scène ; on lit, au bas de la miniature : « Comment la Vierge Marie pria le centurion que il ne feist pas briser les jambes à Nostre Seigneur Jhesu Christ, son fils, ensi come il les avoit fait

1. *Médit.*, cap. LXXVII.

2. Cap. LXXX.

3. Le plus ancien exemple de l'évanouissement de la Vierge, nous l'avons dit, se voit sur un des panneaux de la chaire de Pise. Nicola Pisano l'acheva en 1260. A cette date, les *Méditations* étaient donc déjà connues en Italie.

4. B. N., franç. 9561, f° 178 v°.

briser as dous larrons. » Dans un admirable manuscrit enluminé par un artiste français pour la maison de Rohan, vers 1430, on retrouve cette page reproduite dans



Phot. Revue Art anc. et mod.

Fig. 23. — Le Calvaire : La Vierge parlant au soldat.
Miniature siennoise du ms. français 9561, Bibl. Nat.

tous ses détails[1] (fig. 24). Tel fut, chez nous, pendant plus d'un siècle, le prestige de l'art italien du trecento.

1. B. N., latin 9471, f° 27.



Phot. Catala.

Fig. 24. — Le Calvaire : La Vierge parlant au soldat.
Miniature française, Bibl. Nat., latin 9471, f° 27.

La Lamentation sur le corps du Christ, cet admirable « thrène », auquel les Byzantins avaient donné un si grand caractère, s'enrichit par les *Méditations* d'une poésie nouvelle. C'est là que les peintres italiens apprirent que Madeleine était aux pieds de son maître : « Quand il eut arraché les clous des pieds, dit l'auteur, Joseph d'Arimathie descendit ; tous reçurent le corps du Seigneur et le déposèrent à terre. Notre Dame prit la tête et les épaules sur son sein, et Madeleine, les pieds, ces pieds auprès desquels elle avait reçu autrefois une si grande grâce. Les autres se tinrent autour et firent entendre de profonds gémissements[1]. » Nous nous souvenons aussitôt que Giotto, dans sa fresque de l'Arena de Padoue, tout en imitant les Byzantins, n'a pas manqué de placer Madeleine près des pieds du Christ, comme le veut l'auteur des *Méditations*.

Voilà comment s'est formée la nouvelle iconographie italienne : la sensibilité franciscaine et le pathétique oriental s'y combinèrent ; les artistes du trecento y ajoutèrent leur amour ingénu de la vie.

Ces thèmes si riches, dès qu'ils pénétrèrent en France, commencèrent à exercer leur puissance de séduction, et petit à petit remplacèrent les anciens.

On voit combien est complexe telle miniature française du xve siècle qui représente, par exemple, la Crucifixion ou le Christ pleuré au pied de la croix. Les deux moitiés du monde chrétien y ont travaillé. L'Orient a médité profondément le sujet, en a dessiné les grandes lignes ; l'Occident y a introduit d'émouvants détails, l'a rapproché de nous. Quelle savante alchimie ! L'analyse y découvre la sensibilité orientale et la tendresse franciscaine, la noblesse des artistes de la Grèce, la poésie des peintres siennois, la naïve bonhomie des peintres français. L'art du xiiie siècle était riche de pensée ; l'art de la fin du moyen âge nous apparaît dès maintenant surtout riche d'émotion.

1. Cap. LXXXI.

CHAPITRE II

L'ART ET LE THÉATRE RELIGIEUX

I. *Les Méditations sur la vie de Jésus-Christ.* Leur influence sur le théatre. — II. Certaines innovations iconographiques de l'auteur des *Méditations* entrent dans l'art par l'intermédiaire des Mystères. — III. La mise en scène des Mystères et l'iconographie. Aspect nouveau des principales scènes de la vie de Jésus-Christ : La Nativité. L'Adoration des bergers. La Vie publique : La résurrection de Lazare. Le festin d'Hérode. La Cène. La Passion : La vieille femme forgeant les clous. L'apôtre dépouillé de son manteau. La Véronique. La Résurrection. — IV. Les costumes transformés par les habitudes de la mise en scène. Les anges. Dieu le Père. La tunique violette et le manteau rouge de Jésus-Christ. Le costume de la Vierge. Le costume des Mages et de leur suite. Les prophètes. Les princes des prêtres en évêques. L'armure de saint Michel. Nicodème et Joseph d'Arimathie. — V. Décors et accessoires introduits dans l'art par le théatre. La chambre de l'Annonciation. La chandelle de saint Joseph. La lanterne de Malchus, etc. — VI. Les Mystères donnent a l'art de la fin du moyen age son caractère réaliste. Les Mystères unifient l'art. — VII. Comment se propagent les formules nouvelles que le théatre a créées. Docilité des artistes a imiter.

I

Après l'art italien, c'est le théâtre religieux qui a le plus contribué à modifier notre ancienne iconographie. L'art italien a surtout agi sur l'iconographie du XIVᵉ siècle, le théâtre, sur l'iconographie du XVᵉ et du XVIᵉ. Les changements apportés par les Mystères ont été d'ailleurs moins profonds que ceux dont nous sommes redevables à l'art italien. Nos artistes doivent, on va le voir, plusieurs scènes nouvelles aux Mystères ; mais ils leur doivent surtout des costumes et des décors.

Il est certain que les Mystères remontent au XIVᵉ siècle et se relient, sans solution de continuité, au drame liturgique du XIIᵉ et du XIIIᵉ siècle. Mais, avant 1400, les œuvres conservées sont très rares, et c'est à peine si, çà et là, on trouve la mention de quelques représentations dramatiques [1]. Au XVᵉ siècle, au contraire, non

1. Voir J. Bédier, dans *Romania*, 1895, p. 76, A. Thomas, *Romania*, t. XXI, p. 609, Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 1893, t. I, et Émile Roy, *Le mystère de la Passion en France* dans la *Revue Bourguignonne de l'enseignement supérieur*, t. XIII et XIV.

seulement les œuvres abondent, mais d'innombrables représentations sont signalées dans toutes les grandes villes de l'Europe. Il est donc permis d'en conclure que c'est le xve siècle qui est le grand siècle des Mystères. C'est alors que le goût du théâtre gagne de proche en proche et que les pièces, un peu sèches à l'origine, se chargent d'incidents et commencent à s'étendre sans mesure.

Jusqu'à la fin du xive siècle, les auteurs dramatiques, quand ils mettaient en scène la vie de Jésus-Christ, ne demandaient leurs inspirations qu'aux Évangiles, canoniques ou apocryphes, et à la *Légende dorée*[1]. Mais ils eurent alors l'idée de recourir à ce livre merveilleux, qui était demeuré, jusque-là, sinon inconnu, au moins sans effet, bien qu'il datât déjà de plus de cent ans, les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, attribué à saint Bonaventure. Un tel livre était bien fait pour séduire les poètes dramatiques. L'auteur des *Méditations*, en effet, a l'instinct du drame, et il se révèle disciple accompli de saint François qui mimait ses sermons et jouait la scène de Noël. Comme son maître, il faut qu'il nous montre ses personnages en action et qu'il les fasse parler. Il a imaginé une foule de dialogues entre Joseph et Marie, entre Jésus et ses disciples, entre Jésus et sa mère. Tout parle dans son livre : Dieu, les anges, les vertus, les âmes.

Les *Méditations* sont à la fois pittoresques et dramatiques, et c'est pour ces deux raisons qu'elles ont tant séduit les auteurs de Mystères. Ils y trouvaient, en même temps, la mise en scène et le dialogue. Ils y trouvaient surtout de l'imagination, de la poésie, de l'émotion, tout ce qui donne l'élan au drame.

C'est dans les dernières années du xive siècle que nos auteurs de Mystères connurent les *Méditations*[2]. Je ne vois pas pourtant que les poètes anonymes qui écrivirent aux environs de 1400 les Mystères de la Bibliothèque Sainte-Geneviève s'en soient inspirés. Mais, vers 1415, Mercadé, l'auteur du *Mystère d'Arras*, leur fait déjà de fréquents emprunts. Il est probable que les premiers drames où se marquait l'influence des *Méditations* ont disparu. A partir de Marcadé, tous nos écrivains dramatiques relèvent plus ou moins des *Méditations* : Gréban, Jean Michel et l'auteur du *Mystère de la Nativité* joué à Rouen les connaissent parfaitement[3]. A l'étranger, il en est de même : les Italiens, les Anglais, les Espagnols leur doivent quelque chose.

Les *Méditations* s'ouvrent par une scène pleine de grandeur. Il y a déjà plus de cinq mille ans que l'humanité s'est séparée de Dieu par le péché. Le monde est

1. Voir notamment les Mystères publiés par Jubinal d'après le manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Ils sont des environs de 1400.

2. Certains détails prouvent que les *Méditations* ont été utilisées dès le xive siècle : on le verra plus loin.

3. Ce n'est pas à dire qu'ils ne s'inspirent que des *Méditations*. M. Émile Roy (*loc. cit.*) a montré que Gréban connaissait les *Postilles* de Nicolas de Lira et les suivait de très près. Il a montré également que les auteurs dramatiques avaient lu presque tous les *Méditations*, non dans le texte latin, mais dans des traductions ou imitations françaises.

sombre : les fils d'Adam vivent et meurent sans espoir. Dieu, enfermé dans son éternité, semble indifférent au sort de sa créature. Mais le Ciel s'émeut. Deux figures célestes, la Miséricorde et la Paix, qui sont des pensées de Dieu, des « filles de Dieu[1] », paraissent en suppliantes devant le trône du Père. « N'aura-t-il pas enfin pitié des hommes ? Ne les arrachera-t-il pas à la mort? Devait-il les tirer du néant pour les laisser retomber au néant ? » — Mais voici que se lèvent deux figures sévères : la Justice et la Vérité. Elles aussi sont filles de Dieu, mais elles sont inexorables comme la Loi. « Dieu ne saurait se contredire, disent-elles ; il a condamné Adam et sa race à la mort, sa parole doit s'accomplir. » — « S'il ne pardonne pas, c'en est fait de moi », s'écrie la Miséricorde. — « C'en est fait de moi, s'il pardonne », dit la Vérité.

Longue est la lutte entre les nobles avocats. Mais, à la fin, Dieu prononce la sentence : « Je donnerai raison aux deux partis, dit-il, les fils d'Adam mourront, mais la mort cessera d'être un mal. » — A cette parole de la Sagesse, le Ciel s'étonne. — « Pour vaincre la mort, reprend le Père, il faut qu'un juste consente à mourir pour les hommes. Ainsi, il ouvrira une brèche dans la mort, et, par cette brèche, l'humanité passera. »

Sans tarder, la Justice et la Miséricorde descendent en ce monde à la recherche d'un homme juste, mais elles reviennent sans en avoir trouvé. Alors Dieu s'adressant à Gabriel : « Va, et dis à la fille de Sion : « Voici ton roi qui vient. » Et il envoya son Fils dans le sein d'une vierge. C'est alors que s'accomplit la parole du Psalmiste : « La Miséricorde et la Vérité se sont rencontrées, la Justice et la Paix se sont embrassées. »

Cette façon hardie d'accuser tour à tour et de justifier Dieu, cette mise en scène dramatique du dogme fondamental du christianisme, n'appartient pas en propre à l'auteur des *Méditations*. Il nous avertit lui-même qu'il se contente de copier saint Bernard en l'abrégeant. C'est donc à l'imagination lyrique de saint Bernard, et non, comme on l'a dit, à Guillaume Herman[2], qu'il faut faire honneur du fameux « Procès de Paradis ». C'est à lui que le pseudo-Bonaventure, que Ludolphe, que tant d'autres l'empruntèrent[3].

On sait quelle place la dispute des quatre Vertus tient dans la première journée de nos grands Mystères ; elle forme la conclusion du Prologue ; entre la Chute et l'Incarnation elle fait transition naturelle. Mercadé, Arnoul Gréban, l'auteur du *Mystère de la Nativité*, ne manquent pas d'introduire devant le trône de Dieu Justice et Miséricorde, Paix et Vérité. Ces grandes figures planent au-dessus de la tragédie et lui donnent son sens. C'est la justice en lutte avec l'amour. Il est impossible de mieux

1. Gerson.

2. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II.

3. Ludolphe, *De vita Christi*, ch. II, le dit expressément, comme le pseudo-Bonaventure.

faire comprendre que la Rédemption est un drame dans le sein de Dieu. Nos poètes avaient bien senti ce qu'une pareille scène communiquait au drame de grandeur surnaturelle. Rien de plus beau que de voir, dans la *Passion d'Arras*, quand Jésus, vainqueur de la mort, vient enfin s'asseoir à la droite de son Père, Justice embrasser Miséricorde : l'âme divine se réconcilie avec l'homme et avec elle-même, puis rentre dans son repos. Mais, hélas, comme ils ont pauvrement exprimé ce qu'ils sentaient si bien ! Quelle prolixité et quel pédantisme ! Comme on oublie que l'on est devant le trône de Dieu, et comme on se croirait plutôt dans quelque salle d'argumentation de la vieille Sorbonne !

On peut se demander si c'est réellement au pseudo-Bonaventure, et non à saint Bernard lui-même, que les auteurs de Mystères doivent l'idée du « Procès de Paradis ». Les emprunts que nous allons bientôt signaler pourraient suffire à démontrer que nos poètes dramatiques avaient sous les yeux les *Méditations*. Mais il existe une preuve formelle. L'auteur anonyme du *Mystère de la Nativité* a eu l'heureuse idée d'indiquer ses sources dans les marges de son livre : il n'y a pas d'autre exemple d'une pareille modestie. Or, lorsque commence le dialogue entre Justice et Miséricorde, une note nous avertit que tout le passage est imité du premier chapitre des *Méditations*.

On n'en saurait donc douter : c'est par le pseudo-Bonaventure que cette scène capitale entra dans les Mystères. Telle fut la vogue des *Méditations* que le « Procès de Paradis » se trouve dans les Mystères anglais [1], espagnols [2], italiens [3].

Le drame commence alors. La Nativité doit, nous le verrons, quelques traits pittoresques au pseudo-Bonaventure. Mais voici une scène entière qui lui est empruntée. A son retour d'Égypte, la Sainte Famille, en approchant du Jourdain, traversa un désert. Or, c'était là, dit l'auteur des *Méditations*, que saint Jean-Baptiste, encore tout enfant, venait de se retirer ; il avait résolu de faire pénitence, bien qu'il n'eût commis aucun péché. Il accueillit avec joie les saints voyageurs et leur offrit des fruits sauvages. Puis la Sainte Famille traversa le Jourdain et arriva enfin à la maison d'Élisabeth. — Ce curieux épisode a été inventé par le pseudo-Bonaventure [4], et on le chercherait vainement dans les livres antérieurs [5]. Les auteurs de Mystères ne tardèrent pas à le remarquer. Un poète florentin, qui est probablement Feo Belcari, en fit la matière d'un drame sacré intitulé *San Giovanni nel*

1. Creizenach, t. I, p. 294.

2. Creizenach, t. I, p. 348.

3. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, t. I, p. 182. Voir aussi le *Mystère de Revello*.

4. Il le laisse entendre assez clairement, quand il dit, ch. XIII : « Unde *possible est* quod puer Jesus inde transiens in reditu suo invenit eum (Joannem) ibidem. »

5. Au XIIe siècle, Pierre Comestor, à qui viennent aboutir toutes les anciennes traditions, ne connaît pas l'histoire de la rencontre de Jésus et de saint Jean (*Histor. scholast.*, cap. XXIII, *in Evang.*). Au XIIIe siècle, Vincent de Beauvais, dans son *Miroir historique*, n'en dit pas un mot.

deserto. L'unique sujet de la pièce, naturellement fort courte, est la rencontre des deux enfants dans le désert. Ils parlent avec gravité des jours d'épreuve qui vont venir, et, en partant, la Vierge Marie embrasse le petit saint Jean[1]. Il est clair que le sujet n'est pas, comme le pense Creizenach[2], une invention du poète : il le doit aux *Méditations*. En France, nos auteurs dramatiques, sans mettre sur la scène la rencontre des deux enfants, ne laissent pas, à ce moment, de faire quelques emprunts au pseudo-Bonaventure. Mercadé, par exemple, conduit les voyageurs chez Élisabeth, et, comme ils lui demandent où est saint Jean-Baptiste, elle leur apprend qu'il s'est retiré dans le désert voisin[3].

Dans les scènes de la Passion on retrouve l'inspiration des *Méditations*. Le théâtre du moyen âge leur doit un très bel épisode : les adieux de Jésus à sa mère avant son départ pour Jérusalem. « On peut introduire ici, dit le pseudo-Bonaventure, une belle méditation, dont l'Écriture, il est vrai, ne parle pas[4]. » Le mercredi de la dernière semaine, Jésus soupait avec ses disciples chez Marthe et Marie. Le souper fini il s'approcha de sa mère et s'entretint avec elle. « Mon fils, lui disait la Vierge, ne partez pas pour Jérusalem, où vous savez que vos ennemis veulent vous prendre, mais demeurez ici et faites la Pâque avec nous. » — « Chère mère, répondit Jésus, la volonté de mon Père est que je fasse la Pâque à Jérusalem. Le temps de la Rédemption est venu ; il faut que ce qui a été écrit de moi s'accomplisse ; ils feront de moi ce qu'ils voudront. » La Vierge supplie : elle n'est qu'une pauvre femme, une mère. Sa pensée n'entre pas dans les conseils de la Sagesse. Elle s'imagine que Dieu pourra changer l'ordre éternel des choses et sauver le genre humain sans faire mourir son Fils. Près d'elle Madeleine sanglote, « ivre de son maître ». Mais Jésus, plein de douceur, leur rappelle qu'il est venu en ce monde pour servir. Sans doute, il doit mourir, mais il reparaîtra à leurs yeux transfiguré par la mort.

L'auteur ne donne pas cet épisode pour de l'histoire, pas même pour une légende; ce n'est qu'une méditation, un rêve pieux, qu'il a fait dans sa cellule, rêve né de l'amour de la Vierge. Car désormais, les mystiques n'auront pas de plus chère étude que de reproduire en eux les pensées de la Mère pendant la Passion de son Fils.

Cette page des *Méditations* acquit, grâce aux Mystères, une immense célébrité.

1. Le Mystère a été publié par d'Ancona (*Sacre rappresentazioni*) d'après un incunable du XVe siècle.

2. T. I, p. 329.

3.

MARIE

Vous, Élisabeth, ma cousine
Dites moy où est votre enfant.

ÉLISABETH

Certe, Dame, il est maintenant,
Non de maintenant, mais pieça,
Ou grant désert, où il a ja
Fait mainte grande abstinence.

(*Le Mystère d'Arras*, publié par J.-M. Richard, Arras, 1893.)

4. Ch. LIX.

Nos auteurs dramatiques n'oublient jamais cette dernière entrevue de Jésus et de sa mère[1]. Combien l'on regrette, en lisant ces vers diffus, la sobriété, l'émotion contenue du modèle, mais l'idée est si humaine qu'elle ne laisse pas d'émouvoir. La scène dut toucher profondément les spectateurs du xv[e] siècle, qui la tenaient sans aucun doute pour historique.

Pendant toute la durée de la Passion, l'auteur des *Méditations* a sans cesse les yeux fixés sur la Vierge. Au moment où Jésus, après avoir comparu devant Anne et Caïphe, est abandonné aux outrages des valets, saint Jean, qui a tout vu, court instruire Marie de ce qui se passe ; car la Vierge s'était décidée à venir à Jérusalem, pour ne pas abandonner son Fils, et elle demeurait dans la maison de Madeleine. Jean, au milieu des sanglots, raconte la trahison du Jardin des Oliviers, le jugement dérisoire du prince des prêtres, les injures de la foule. La Vierge, alors, le visage tourné vers le mur, s'agenouille et prie : encore une fois, elle conjure Dieu de sauver les hommes par une autre voie et de lui conserver son Fils.

Elle passa ainsi la nuit en prière. Le lendemain elle se trouva sur le chemin qui conduisait au Calvaire ; de loin, elle aperçut Jésus courbé sous le poids de la croix, mais la foule l'empêcha d'arriver jusqu'à lui. Suivie des saintes Femmes, elle prit un chemin de traverse, et vint attendre le cortège à un carrefour. Enfin, elle put voir son Fils, mais elle ne put lui parler. Bientôt elle vit commencer les apprêts du supplice. Jésus, dépouillé de sa robe, était nu au milieu de ses bourreaux. Elle ne put souffrir ce suprême outrage : arrachant le voile de sa tête, elle s'élança vers lui et couvrit sa nudité[2].

Tous ces traits pathétiques forment une sorte de Passion de la Vierge, parallèle à celle de son Fils[3], et l'on pense involontairement à la fameuse *Descente de croix* de Rogier van der Weyden[4], où la Vierge a dans l'évanouissement la même attitude que son Fils dans la mort.

On sent tout le parti que des auteurs dramatiques pouvaient tirer de semblables scènes : ils ne négligèrent, en effet, aucun des détails que leur fournissait leur modèle. On les retrouve tous (pour ne citer qu'un exemple) dans la *Passion* d'Arnoul Gréban : l'entrevue de saint Jean et de la Vierge, sa prière à Dieu[5], le détour qu'elle fait pour rencontrer le cortège[6], son brusque élan pour couvrir la nudité de son Fils[7], tout a été transporté sur la scène.

1. Même chose en Italie, par exemple dans la *Passion* de Messer Castellano Castellani. Voir d'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, p. 309. Voir aussi Torraca, *Il teatro italiano dei secoli* XIII, XIV, XV. Firenze, 1885, p. 47.

2. *Méditations*, ch. LXII, LXIV, LXV.

3. Il n'y a aucune raison de croire que le dialogue entre saint Anselme et la Vierge (*Patrol.*, t. CLIX, col. 271 et suiv.) où se retrouvent tous ces traits soit antérieur aux *Méditations*.

4. A l'Escurial.

5. Vers 21 182 à 21 273.

6. Vers 24 162 à 24 225.

7. Vers 24 650 à 24 683.

La Résurrection de Jésus-Christ et les scènes qui la suivent ne portent pas, dans les *Méditations*, la marque de l'imagination du pseudo-Bonaventure. Il suit la tradition, et, jusqu'à l'Ascension, son récit ne diffère pas sensiblement de celui de la *Légende dorée*.

Mais, après l'Ascension, le voici qui nous introduit de nouveau dans le ciel. Jésus, suivi des patriarches, ouvre la porte du Paradis et vient s'agenouiller devant son Père. « Mon Père, dit-il, je vous rends grâce puisque vous m'avez donné la victoire. » Et son Père, le relevant, le fit asseoir à sa droite. Et alors tout le Paradis chanta ; jamais, depuis l'origine du monde, il n'y eut pareille joie dans le ciel. Saint Jean, à Patmos, entendit quarante-quatre mille joueurs de harpe : ce n'était qu'un écho lointain de cette ineffable musique [1].

Cette scène triomphale ne pouvait manquer de séduire nos poètes. On la retrouve chez tous. Chez Gréban, Jésus présente à son Père les patriarches qu'il a arrachés à la mort : « Mon Père, dit-il en substance, me voici ; j'ai terminé le voyage que vous m'aviez ordonné jadis d'entreprendre. » Et le Père, plein d'une joie grave, prononce ce vers cornélien :

Il suffit, le devoir est fait [2].

Raphaël, Michel, Gabriel, Uriel chantent d'abord l'un après l'autre, puis tous les anges célèbrent en chœur la victoire de Dieu.

On voit de combien d'épisodes les auteurs de Mystères sont redevables aux *Méditations*.

Ils lui empruntèrent aussi, comme les peintres italiens, quelques-unes des attitudes que nous avons indiquées dans le chapitre précédent.

Au théâtre, l'ange de l'Annonciation fléchissait le genou devant la Vierge, et la Vierge s'agenouillait devant l'ange. L'auteur du *Mystère de la Nativité*, qui donne ses références, ne manque pas de citer, ici, le passage des *Méditations* où l'attitude de la Vierge et de l'ange est expressément indiquée.

La Nativité se présentait également aux spectateurs sous l'aspect qu'elle revêt dans les *Méditations*. L'Enfant au moment de sa naissance apparaissait couché sur la terre et protégé seulement par une poignée de foin ; la Vierge et saint Joseph s'agenouillaient devant lui pour l'adorer ; enfin des anges venaient aussi s'incliner devant leur Dieu [3].

1. *Méditations*, ch. LXXXIV. Le célèbre poème de Guillaume de Deguilleville, *Le Pèlerinage de Jésus-Christ* (XIVe siècle), n'est souvent que la paraphrase des *Méditations*.

2. Gréban, vers 33 275.

3. On lit dans Mercadié cette indication scénique : « Marie à genoux devant son enfant qui est nez et est accompaigniez de plusieurs angèles qui rendent grande clarité et font grant mélodie. »

Gréban met dans la bouche de saint Joseph les vers suivants, qui sont assez précis pour le dispenser de toute

Après la descente de croix, la Vierge, assise au pied du gibet encore debout, serrait contre sa poitrine le corps inanimé de son Fils.

On peut mesurer maintenant tout ce que le théâtre doit aux *Méditations*. Si elles n'existaient pas, il manquerait aux Mystères quelques-unes de leurs meilleures pages. Chose étonnante, et à laquelle on ne songe guère, c'est l'esprit franciscain qui a vivifié le drame du moyen âge. Saint François a tout renouvelé autour de lui. « Semblable au soleil qui se lève derrière les montagnes d'Assise[1] », il a fait fleurir la poésie et l'art italien; un de ses rayons a touché les Mystères.

II

Nous avons montré tout ce que l'art français devait aux *Méditations* par l'intermédiaire de l'art italien ; montrons maintenant tout ce qu'il leur doit par l'intermédiaire des Mystères. Les Mystères mettaient sous les yeux de tous les rêves du pseudo-Bonaventure. Nos artistes devaient en être particulièrement touchés ; car non seulement ils assistaient aux Mystères, mais encore ils y collaboraient. Au XV[e] siècle, Jean Hortart, peintre et verrier de Lyon, faisait des « pourtraicts », c'est-à-dire des décors pour les Mystères[2]. Au XVI[e] siècle, le peintre Hubert Caillaux fut le metteur en scène du Mystère de la Passion, joué à Valenciennes[3]; il fut en même temps un des acteurs de la pièce. Il nous apprend dans une note qu'il y joua quatre rôles : ceux du roi nègre, de Gamaliel, d'un chevalier d'Hérode, d'un prêtre de la Loi. On prend sur le fait ici les relations qui unissaient les deux arts[4]. Rentrés chez eux, quand nos artistes se remettaient à peindre les scènes de l'Évangile, il leur était sans doute difficile de se soustraire à leurs souvenirs ; il devait leur sembler qu'ils avaient vécu pendant quelques heures avec leur Dieu, qu'ils avaient réellement assisté à sa Passion et à sa Résurrection. Ils peignaient donc ce qu'ils avaient vu.

autre indication :

J'aperçois un enfant qui pleure
Tout nu sur le ferre (le foin) gisant
Et la mère à genoulx devant
L'adorant par grand reverence.

Et il ajoute :

... Qu'ay-je à faire
Sinon à moi ruer à terre
Et adorer le nouveau-né ? (vers 5 050 et suiv.)

1. Dante, *Paradis*, chant XI.

2. N. Rondot, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1887, p. 431.

3. Nous avons le manuscrit, enluminé par lui (B. N., ms. franç. 12536), qui nous donne les décors de la pièce, et qui contient des miniatures représentant les principales scènes.

4. Voir encore *Archives de l'Art français*, t. I, p. 137.

On peut dire de plusieurs scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique, qu'elles ont été jouées avant d'être peintes.

Nous allons retrouver, dans les miniatures, les vitraux et les bas-reliefs, les épisodes des *Méditations* que nous venons de passer en revue.

Le plaidoyer des quatre Vertus au pied du trône de Dieu, — cette grande lutte entre Justice et Miséricorde, Paix et Vérité, qui prépare et explique l'Annonciation, — n'a pas tardé à entrer dans l'art du xve siècle. Les miniaturistes furent parmi les premiers à représenter cette scène nouvelle[1]. Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, qui fut enluminé dans la seconde moitié du xve siècle, nous introduit tout d'abord dans le Paradis[2] : Dieu est assis entre la Justice, qui porte une épée, et la Miséricorde, qui porte un lis. Devant le trône, les anges se présentent en suppliants et semblent intercéder pour le salut de l'humanité[3]. A la page suivante, Dieu a décidé l'Incarnation : on le voit au second plan ; il semble lointain et comme reculé dans les profondeurs du ciel. A ses côtés, on aperçoit toujours la Justice et la Miséricorde, mais les deux sœurs sont réconciliées, car déjà l'ange Gabriel s'incline pour recevoir le message. Au premier plan, l'ange reparaît : il est maintenant sur la terre, dans la chambre de la Vierge, et il s'agenouille devant elle pour lui annoncer qu'elle enfantera un Dieu.

On rencontre des pages analogues dans plusieurs manuscrits de la même époque[4]. La scène se présente parfois avec plus de détails encore. Dans un beau manuscrit de la *Légende dorée*[5], on voit non seulement Gabriel et les quatre Vertus devant la Trinité, mais on voit encore, au moment où a lieu l'Annonciation, la Justice embrasser la Paix (fig. 25)[6].

Une particularité prouve que nos artistes s'inspiraient non du texte des *Méditations*, mais des Mystères. Plusieurs manuscrits, notamment le fameux *Bréviaire* de René de Lorraine, conservé à l'Arsenal[7], nous montrent, à côté des quatre Vertus, le chœur des prophètes et des patriarches suppliant Dieu d'envoyer celui qui doit venir : *Domine*, dit l'un d'eux, *obsecro, mitte quem missurus es !*[8] Or, précisément, dans

1. Il est difficile d'établir une chronologie. Tout ce qu'on peut dire, c'est que la scène n'apparaît guère avant la première partie du xve siècle. J'en vois comme une ébauche vers 1430, dans le *Bréviaire* du duc de Bedford (ms. lat. 17 294, f° 440). On voit Gabriel s'inclinant devant Dieu le Père, avant l'Annonciation. Dans le ms. latin 18 026, f° 113, on voit Paix et Justice, Vérité et Miséricorde s'embrassant près de la croix de Jésus-Christ. Le manuscrit semble être des environs de 1400, mais, chose curieuse, la miniature en question semble postérieure aux autres ; elle pourrait être de 1420 ou 1430.

2. Ms. franç. 992.

3. F° 2.

4. Notamment B. N., ms. franç. 50, f° 197 (*Miroir historial* de Vincent de Beauvais), et ms. latin 13294, f° 2 (livre d'Heures).

5. B. N., ms. franç. 244 (fin du xve siècle).

6. F° 107. C'est la miniature dont nous reproduisons une partie.

7. Bibliothèque de l'Arsenal, n° 601.

8. F° 58 v°.

les Mystères, avant d'entendre les Vertus plaider leur cause, on voit les patriarches et les prophètes tendre les bras vers Dieu du fond des limbes et lui demander le Sauveur qu'il a promis[1]. Dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, la scène atteint à une véritable grandeur, car ce ne sont pas seulement les patriarches et les prophètes, c'est l'humanité tout entière qui fait monter sa plainte vers Dieu[2].



Fig. 25. — Justice et Miséricorde, Paix et Vérité.
Miniature du XVe siècle. Bibl. Nat., ms. fr. 244.

Des manuscrits le thème du « Procès de Paradis » passa dans les livres imprimés. On le rencontre non seulement dans les éditions illustrées des Mystères[3], mais encore dans les livres d'Heures, où il accompagne l'Annonciation[4].

1. Voir la *Passion* de Gréban, et le *Mystère de la Nativité* de Rouen. La scène se rencontre, il est vrai, dans les *Méditations* (*Médit.*, ch. IV), mais elle est à peine indiquée. Dans les Mystères, au contraire, elle est longuement développée. On entend tour à tour les patriarches et les prophètes, ceux-là mêmes que reproduisent les miniaturistes.

2. B. N., ms. franç. 244, f° 4. Même chose dans un manuscrit de la Mazarine, n° 412, f° 1.

3. Voir l'édition illustrée du *Mystère de la Passion* de Jean Michel.

4. Bois de Vérard et d'Étienne Johannot dans Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France*, t. II, p. 243.



Phot. Hanfstængl.

Fig. 26. — La Nativité, par Rogier van der Weyden.
Musée de Berlin.

Les arts décoratifs s'en emparèrent. Justice et Miséricorde figurent souvent dans les tapisseries de haute lisse du xve et du xvie siècle. Dans une tapisserie flamande conservée à Rome, Justice et Miséricorde apparaissent aux origines mêmes des choses; elles assistent à la création et se tiennent auprès du trône où siègent les trois personnes de la Trinité [1]. Dans une tapisserie de Madrid, elles sont debout au pied de la croix, Miséricorde recueille le sang du Sauveur, et Justice, enfin satisfaite, remet son épée au fourreau [2]. Au Musée de Cluny, dans la série consacrée à David, elles planent au-dessus du roi repentant. Enfin, au Louvre, dans la belle tapisserie du *Jugement dernier*, Miséricorde avec son lis accueille les élus, et Justice, l'épée à la main, repousse les réprouvés. Elles apparaissent donc toujours aux moments décisifs de l'histoire du monde.

Les verriers connurent aussi le thème des quatre Vertus. Un vitrail de Saint-Patrice, à Rouen, nous montre la Justice embrassant la Paix, sous les yeux de la Miséricorde et de la Vérité ; au-dessus, Jésus en croix vient d'accomplir son sacrifice [3]. C'est une des rares verrières de ce genre qui subsistent encore aujourd'hui [4], mais les vitraux sont fragiles, et plusieurs œuvres analogues ont pu être détruites.

Les sculpteurs eux-mêmes, toujours un peu plus rebelles aux nouveautés, finirent par accepter un motif désormais consacré. L'église de Fontaine-sur-Somme (Somme) nous présente l'allégorie avec tout son développement. Elle est sculptée aux pendentifs qui ornent la chapelle de la Vierge; des inscriptions ne laissent aucun doute sur le sens des sujets [5]. C'est d'abord Dieu reprochant leur faute à Adam et à Ève. Puis les quatre Vertus apparaissent, Miséricorde et Vérité, Paix et Justice. Pendant qu'elles plaident leur cause devant Dieu, les anges et les prophètes unissent leurs supplications : « Fais voir ta puissance et viens [6] », disent les anges, et trois patriarches, coiffés du turban oriental, s'écrient : « Incline tes cieux et descends [7]. » Plus loin, des prophètes montrent sur des banderoles des paroles d'espérance. Tant de foi trouve enfin sa récompense : sur l'un des derniers pendentifs, Gabriel annonce à la Vierge que d'elle naîtra ce Messie qu'appellent les anges et les hommes. Le drame est complet ; c'est, traduit par le ciseau, le prologue d'un de nos Mystères.

Venons maintenant à la scène de la Nativité : de petits détails caractéristiques

1. Reproduction dans les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 235.

2. Photographie à la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs.

3. Le vitrail, d'ailleurs médiocre, est de la seconde partie du xvie siècle ; on y sent l'influence de l'école de Fontainebleau.

4. Il y en a une autre à Rumilly-les-Vaudes (Aube).

5. Ces clefs pendantes doivent être du commencement du xviie siècle. La date de 1561 a dû être ajoutée après coup.

6. *Excita potentiam et veni.*

7. *Inclina cœlos et descende.*

doivent y être notés. L'auteur des *Méditations* nous apprend que le pauvre abri, ouvert à tous les vents, où la Vierge devait enfanter, avait été rendu un peu habitable par saint Joseph. « Joseph, dit-il, qui était maître charpentier, fit sans doute une espèce de clôture [1]. » C'est ce que l'auteur du Mystère de Rouen met sous nos yeux dans une scène familière qui n'est pas sans charme. Il n'y a dans la hutte qu'un peu de foin et des branches de genêt ; saint Joseph, qui redoute le vent pour la nuit, prend les genêts et les entrelace ; la Vierge l'aide dans son travail et, au fur et à mesure, lui tend les branches. On ne peut douter que cette sorte de clayonnage, qui ferme tant bien que mal la crèche, n'ait été un des décors ordinaires de la Nativité. La preuve, c'est qu'au xve siècle (et dès la fin du xive) les miniaturistes ne l'oublient guère. Pour ne donner qu'un exemple, mais illustre, je citerai la scène de la Nativité dans le *Bréviaire* du duc de Bedford [2]. On y verra une clôture basse, faite de branches entrelacées, qui reproduit fort exactement celle que le Mystère de Rouen nous décrit.

Une autre particularité mérite encore, je crois, d'être signalée. Les *Méditations* nous donnent sur la Nativité un détail fort singulier : « Quand vint pour la Vierge le moment d'enfanter, dit l'auteur, à l'heure de minuit, elle s'appuya contre une colonne qui se trouvait là [3]. » Il nous prévient d'ailleurs qu'ici il n'invente rien, mais qu'il rapporte les paroles d'un frère de l'ordre, favorisé de révélations, et fort digne de créance. — Cette circonstance a-t-elle attiré l'attention des auteurs de Mystères? Je le croirais volontiers, bien que je ne puisse en donner aucune preuve directe. Mais il est très remarquable que les grands peintres flamands, quand ils représentent la Nativité, n'omettent pas, d'ordinaire, cette colonne. Dans la *Nativité* de Rogier van der Weyden [4], elle soutient un pauvre toit, qui raisonnablement n'eût mérité qu'une poutre (fig. 26). Dans la *Nativité* d'Hugo van der Goes [5], c'est une magnifique colonne gothique à double rang de feuillage. Autre colonne chez Memling, dans la *Nativité* de Bruges et dans celle de Madrid. Même particularité chez certains maîtres allemands, comme Frédéric Herlin [6]. Il n'est pas impossible, assurément, que ce soit là une pratique d'atelier propre aux maîtres flamands et à leurs élèves d'Allemagne ; toutefois, une telle unanimité est surprenante. Pour moi, je suis tout disposé à croire que dans les plus vieux Mystères français ou flamands

1. *Ibidem Joseph, qui erat magister lignarius, forte aliqualiter se clausit.* (*Médit.*, ch. vii.)

2. B. N., ms. latin 17294, f° 56. Les livres qui ont appartenu au duc de Berry en fournissent plus d'un exemple : par ex. B. N., ms. latin 8886, f° 130 v°, et ms. latin 18014, f° 38. Citons encore B. N., ms. latin 1383, f° 52 v° ; ms. lat. 1158, f° 80 ; Arsenal, ms. 647, f° 41. Il y a d'ailleurs un exemple plus typique que tous ceux que nous venons de donner : au Musée d'Augsbourg, un tableau anonyme du milieu du xv° siècle représente la Nativité : or, on y voit justement saint Joseph occupé à tresser la clôture. On prend ici sur le fait l'influence des Mystères dans cette scène.

3. Ch. vii.

4. Au Musée de Berlin.

5. A Florence.

6. A Nordlingen.

le toit de l'étable était soutenu par une colonne conformément au texte des *Méditations* [1].

En continuant à passer en revue les scènes de la vie de Jésus-Christ que les Mystères ont empruntées aux *Méditations*, nous rencontrons l'épisode de la première entrevue de saint Jean-Baptiste et de Jésus, encore enfants tous les deux, dans le désert.

Je ne vois pas que nos artistes aient été très séduits par ce thème. Je n'ai réussi à trouver qu'un petit panneau de vitrail qui se rapporte (d'un peu loin) à cette histoire apocryphe. Il occupe la partie haute de la belle verrière de saint Jean-Baptiste à Saint-Vincent de Rouen. On aperçoit le Précurseur, encore enfant, qui prend congé de son père et de sa mère et s'apprête à partir pour le désert. Ce n'est, on le voit, qu'une allusion à l'épisode raconté par les *Méditations* [2].

Nos artistes ont imité la discrétion de nos auteurs dramatiques, qui n'en disent pas davantage [3]. Il n'en fut pas tout à fait de même en Italie. Jacopo del Sellaio, dans un tableau du Musée de Berlin, a représenté la rencontre des deux enfants au désert. On sait d'ailleurs que, dans l'art italien du xve siècle, le type de saint Jean encore enfant, mais déjà visité par l'Esprit, n'est pas rare; il a inspiré quelques belles œuvres aux sculpteurs florentins. C'était une entreprise hardie de marquer du sceau de Dieu un front naïf et une bouche candide. Qui ne connaît le jeune visage fiévreux du *Saint Jean* de Donatello ? Unir l'innocence à la science suprême, un pareil problème a ravi Léonard, sorte de philosophe hégélien, qui réconcilie les contraires dans une harmonie supérieure. Son *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, qui sourit sur un fond de ténèbres, est l'œuvre la plus étonnante qu'ait inspirée l'enfance du Précurseur.

Il me paraît probable que c'est par des drames comme le *Saint Jean-Baptiste au désert*, représenté à Florence, que les artistes ont appris à connaître cette figure si originale d'enfant-prophète.

D'autres fois aussi, les peintres italiens représentent les deux enfants jouant aux côtés de la Vierge. Est-ce la rencontre de saint Jean et de Jésus dans le désert ? Souvent on ne saurait le dire, et il est probable que les artistes ne le savaient pas toujours eux-mêmes. Je crois cependant que, dans la plupart des cas, il ne s'agit nullement de l'entrevue au désert : les artistes ont suivi une autre tradition, qui se montre aussi, pour la première fois, dans les *Méditations*. En revenant de Bethléem, après l'adoration des Mages, la Sainte Famille s'arrêta quelques jours chez Élisa-

1. Aucune indication précise dans les Mystères de 1400 publiés par Jubinal. Quant aux Mystères flamands, les plus anciens ont disparu (Creizenach, t. I, p. 339).

2. Il est vrai que l'on voit à côté un vieillard et une femme conduisant un enfant par la main. Serait-ce la Sainte Famille revenant d'Égypte ?

3. Je puis cependant citer, dans les *Heures* du duc de Berry (ms. latin 18014, f° 28), un *Saint Jean enfant dans le désert*. Il est entouré d'animaux aussi vrais que ceux de Pisanello.

beth. « Les deux enfants jouaient ensemble, et le petit saint Jean, comme s'il eût déjà compris, se montrait respectueux pour Jésus[1]. » Voilà le texte qui explique et justifie des compositions comme la *Belle Jardinière*, la *Sainte Famille de François Ier*, la *Vierge au diadème bleu* et cent autres. C'était, assurément, une pensée touchante de montrer dans la joie de l'innocence les deux enfants qu'attendaient une mission surhumaine et une mort tragique. Nul n'a mieux senti cela que Raphaël : ses deux beaux enfants nus, au milieu des fleurs, sous un ciel limpide, semblent vivre dans l'Éden ; c'est une paix, une candeur divines. Là encore, on surprend l'influence de ce livre extraordinaire des *Méditations*, qui a orienté l'art européen jusqu'au XVIe siècle[2].

Si nous entrons maintenant dans le cycle de la Passion, l'influence des *Méditations* sur l'art se révèle par une scène émouvante. Les adieux de Jésus à sa mère, qui, dans les *Méditations*, ouvrent la Semaine Sainte, fournirent aux artistes un thème fameux. Ce motif nouveau apparaît dans l'art français dans la seconde partie du XVe siècle, c'est-à-dire en un temps où les Mystères l'avaient consacré[3]. L'Allemagne comme la France l'a connu. Tout le monde a vu la belle gravure d'Albert Dürer qui représente la dernière entrevue du Fils et de la Mère : la Vierge semble accablée; Jésus fait un geste plein de douceur, mais conserve la sérénité d'un Dieu. Au XVIe siècle, ce thème se rencontre fréquemment dans toute l'Europe. Qu'il me suffise de citer, pour la France, le vitrail de Conches[4] et celui de Saint-Vincent de Rouen.

Il reste à signaler une dernière scène où se retrouve l'inspiration des *Méditations*. Je veux parler du retour triomphal de Jésus-Christ dans le Paradis. Nous l'avons vu, dans nos Mystères, conformément au récit des *Méditations*, entrer dans le ciel, jusque-là fermé au genre humain, avec toute la troupe des patriarches. L'art a essayé, au moins une fois, de rendre cette grande victoire de Jésus sur la mort. Il y a, dans le chœur de Saint-Taurin d'Évreux, un vitrail du XVIe siècle qui représente l'Ascension sous un aspect tout à fait insolite. Jésus s'élève au-dessus de la terre, où sa mère et ses apôtres sont restés ; mais, en même temps que lui, montent les saints de l'Ancienne Loi. On les voit qui sortent des Limbes comme attirés par une force irrésistible; dans la foule, on reconnaît Adam, Ève, saint Jean-Baptiste. Ainsi, prophètes et patriarches participent au triomphe de Jésus-Christ, et vont entrer avec lui dans le ciel.

Le maître verrier d'Évreux s'inspirait d'un Mystère qu'il venait de voir repré-

1. *Méditat.*, chap. XI.

2. La scène des deux enfants jouant aux côtés de la Vierge est plus rare dans l'art français. Un groupe de Souvigny (Allier) la représente ; on voit la Vierge et les deux enfants jouant avec un agneau.

3. Citons le manuscrit français 992, f° 83 v°, à la B. N. : il est de la seconde partie du XVe siècle.

4. L'artiste qui a dessiné le vitrail de Conches (Eure) (vitrail du chœur) avait sous les yeux la gravure d'Albert Dürer.

senter : on en trouve dans la *Résurrection* de Jean Michel la preuve formelle. Il y a, en effet, dans ce drame, au moment où Jésus monte au ciel, une indication de mise en scène. Il est dit que les saints de l'Ancienne Loi doivent être figurés par « des statures de papier ou de parchemin bien contrefaites, attachées à la robe de Jésus et tirées amont en même temps que Jésus ». Est-il rien de plus convaincant ?

Une pareille œuvre est, je crois, unique [1]. Les artistes choisissent d'ordinaire un autre moment : ils nous montrent de préférence Jésus s'approchant du trône de Dieu pour lui rendre compte de sa mission. Il n'est pas rare de rencontrer dans nos incunables français une gravure qui représente le Fils devant le Père. Il a la poitrine nue pour que soient bien visibles les marques de son passage sur la terre : ses plaies cicatrisées [2].

Mais il y a ici quelque chose de beaucoup plus intéressant à faire remarquer. Dans nos Mystères, une fois que Dieu avait accueilli son Fils, il le faisait asseoir sur son trône, dans le costume où il s'était présenté devant lui, c'est-à-dire avec le manteau de pourpre de la Résurrection, ouvert sur sa poitrine nue [3]. C'est sous cet aspect qu'à la fin du drame le Paradis s'offrait aux spectateurs. Les artistes, qui eurent souvent ce tableau sous les yeux, se crurent, dès lors, autorisés à modifier l'antique disposition des trois personnes de la Trinité.

Au XIVe siècle, en effet, la figure de la Trinité ne varie guère : le Père, assis sur un trône, soutient le Fils, attaché à la croix ; le Saint-Esprit, symbolisé par une colombe, plane entre le Père et le Fils, et semble aller de l'un à l'autre [4] (fig. 80). Cette sorte d'hiéroglyphe mystique ne disparut pas, d'ailleurs, avec le XIVe siècle, et on le retrouve jusqu'au commencement du XVIe [5].

Mais, dès la fin du XIVe siècle, on voit naître une façon nouvelle de représenter la Trinité. Le Père et le Fils sont assis à côté l'un de l'autre (comme ils devaient l'être au théâtre sur les gradins qui figuraient le Paradis), et la colombe ouvre ses ailes au-dessus de leur tête. Parfois le Père et le Fils portent le même costume, et se ressemblent trait pour trait [6]. Ils devaient apparaître ainsi dans le prologue des

1. Un évangéliaire des Célestins d'Amiens (Arsenal, nº 625, fº 47 vº) et une tapisserie de l'Hôtel-Dieu de Reims nous montrent Jésus, après sa résurrection, apparaissant à sa mère, suivi de tous les patriarches qu'il a arrachés aux Limbes. Le manuscrit est du commencement du XVIe siècle ; la tapisserie est également du XVIe siècle.

2. On voit cette gravure à la fin de la *Passion* d'Olivier Maillart, imprimée par Jean Lambert, à Paris, en 1493.

3. Dans la *Passion* d'Arras, Dieu dit à son Fils qui vient de lui montrer ses plaies :

Ça beau fils venez vous asseoir
Séez-vous à ma dextre droit-cy.

Et une note ajoute : « Cy est Jésus assis à la dextre de Dieu le père... »

4. Nous indiquons l'origine de ce groupe dans l'*Art religieux du XIIe siècle en France*, ch. V.

5. Sculpté à la façade de l'église de Saint-Riquier et à celle de Saint-Vulfran d'Abbeville. Même chose à l'étranger : par exemple, le tableau de *Tous les Saints* d'Albert Dürer, au Musée de Vienne, en Autriche

6. Dans les *Heures* du duc de Berry, ms. latin 18014, fº 70 ; et ms. latin 919, fº 93.

Mystères, qui nous reporte aux origines des choses, au temps où le Fils ne s'était pas encore distingué du Père par son incarnation.

Mais bientôt le Fils ne se confond plus avec le Père. Il se présente avec les marques de son humanité. On voit la cicatrice de sa poitrine nue ; parfois il a encore la couronne d'épines et il porte la croix. C'est sous cet aspect nouveau que se montre la Trinité dans un manuscrit du *Pèlerinage* de Deguilleville, qui date des premières années du xve siècle[1]. Bientôt les exemples se multiplient. — Seul, l'épilogue de nos Mystères peut expliquer ce changement : Jésus s'assied au côté de son Père, tel qu'il s'est présenté à lui au retour de son pèlerinage parmi les hommes. Désormais, il n'est plus seulement une des personnes de la Trinité, il est celui qui a traversé la mort. C'est sur la vision de cette Trinité nouvelle que se terminent les Mystères. Or, nous avons vu que l'idée première de cette figure du Fils, qui introduit, si l'on peut dire, la notion du temps dans l'éternité de Dieu, remonte aux *Méditations*.

Il paraîtra maintenant bien avéré que l'auteur des *Méditations* a agi sur le théâtre, et, par l'intermédiaire du théâtre, sur les arts plastiques. Grâce à lui, des motifs inconnus auparavant entrèrent dans l'iconographie chrétienne.

III

Toutefois, si l'art du xve siècle doit beaucoup aux *Méditations*, il ne leur doit pas tout. Nous allons étudier maintenant des scènes et des agencements que les *Méditations* ne peuvent plus expliquer, et dont il faut faire honneur à l'invention des auteurs des Mystères ; car les poètes dramatiques inventent quelquefois, ou, s'ils n'inventent pas, ils remettent en honneur des traditions apocryphes que le pseudo-Bonaventure a dédaignées.

Passons donc de nouveau en revue les événements de la vie de Jésus-Christ, en faisant ressortir tout ce que l'art doit à l'influence directe des Mystères.

Les auteurs dramatiques du xve siècle ont l'habitude de grouper plusieurs détails pittoresques autour de la scène de la Nativité.

Dans nos Mystères, après avoir adoré l'Enfant qui vient de naître, saint Joseph ne perd pas de temps. Il allume du feu, fait chauffer de l'eau, puis s'empresse d'aller chercher ce qu'il y a de plus indispensable. Il revient avec des langes, « des drapeaux », comme on dit encore au fond de nos vieilles provinces ; — puis il dit avec bonhomie :

J'ai apporté du lait aussi
Que je vais bouillir sans targer
Pour lui faire ung peu à manger[2].

1. B. N., ms. franç. 376, f° 228.

2. Gréban, v. 5153 et suiv. Mêmes détails dans le *Mystère de la Nativité*, publié par Jubinal.

Sous l'influence du théâtre, ces humbles choses, le petit feu, les langes, la marmite, prirent place dans l'art. De 1380 à 1450 environ, dans cette période où la représentation de la Nativité comportait un peu plus de liberté qu'elle n'en admit plus tard, les manuscrits nous montrent souvent saint Joseph empressé à se rendre utile : il va, il vient, il apporte du bois, il fait chauffer les langes ou bouillir la marmite[1] (fig. 27).

Tandis que ces choses se passent dans l'étable, les anges ont annoncé la bonne nouvelle aux bergers. On sait que le théâtre du moyen âge est synoptique : il semble que le monde tout entier soit ramassé sous l'œil de Dieu. On se tait donc dans la crèche, et sur la montagne voisine les bergers prennent la parole. Quel présent vont-ils faire à l'Enfant? Certes, ils donneraient volontiers leur houlette, s'il le fallait, bien qu'ils ne puissent guère s'en passer, mais ils ont des choses plus rares. L'un offrira son flageolet, un flageolet tout neuf acheté à la foire de Bethléem. L'autre lui fera présent d'un calendrier de bois : on y voit les fêtes et le carême, et chaque saint est représenté par un attribut gravé au couteau. Un autre médite de lui donner une clochette[2]. Ainsi devisant, ils se mettent en route et arrivent à l'étable. Dès qu'ils aperçoivent l'Enfant, ils s'agenouillent et l'adorent de loin, sans oser approcher. Il faut que la Vierge les invite à s'enhardir, et présente l'Enfant à leurs hommages, pour qu'ils se décident enfin à faire leurs présents. — Il y a dans cette façon de comprendre l'Adoration des bergers à la fois de la naïveté et du tact. Ces bons rustres, timides et familiers avec Dieu, sont bien ce qu'ils doivent être. On sent que



Fig. 27. — La Nativité, avec saint Joseph apportant de l'eau et du bois.
Miniature du ms. fr. 244, Bibl. Nat.

1. B. N., ms. latin 18014 (*Heures* du duc de Berry), f° 143 ; ms. latin 17294 (*Bréviaire* du duc de Bedford), f° 56 ; — Arsenal, 621, f° 11 (livre enluminé de 1427 à 1438) ; — Arsenal, 660, f° 169 v° (livre enluminé de 1384 à 1409) ; — Bibliothèque de Rouen, collect. Leber, 137, f° 40 v° (comm. xve s.) ; — Bibl. de Rouen, collect. Martinville, 192 (commenc. du xve s.). Le ms. fr. 244 est, par exception, des environs de 1500.

2. Gréban, v. 5476 et suiv. En Italie, les bergers font aussi des présents (d'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, t. I, p. 194).

le public les aime, et le poète ne se fait pas faute d'allonger leur rôle. On les entend chez Gréban, comme dans la première scène du *Mystère de Rouen*, célébrer leur métier en petits vers alertes, et chanter les joyeux ébats de la vie rustique, les danses au son du chalumeau[1].

Rien de tout cela n'a été perdu pour l'art. Remarquons d'abord que l'Adoration des bergers est un motif que l'iconographie du XIIIe et du XIVe siècle ignore : on ne représente alors que l'Annonce de l'ange aux bergers. Il faut arriver au XVe siècle[2] pour voir les trois pâtres[3] se tenant timidement à l'entrée de la cabane (fig. 28), ou agenouillés, le chapeau à la main, devant l'Enfant. Dès lors, la scène devient fréquente. Fouquet, Hugo van der Goes, Ghirlandajo ont fait des *Adorations des bergers* que tout le monde connaît.



Fig. 28. — L'Adoration des bergers.
Bas-relief de l'église de Chappes (Allier).

Là encore l'Italie nous a donné l'exemple. Vers 1340, Taddeo Gaddi avait déjà représenté l'adoration des bergers[4]. Toutefois, on ne saurait nier, ici, la part d'influence des Mystères. Les œuvres d'art, en effet, comme les Mystères, nous montrent parfois les bergers offrant leurs naïfs cadeaux. Dans un manuscrit de l'Arsenal[5], l'un d'eux, comme chez Gréban, donne à l'Enfant son flageolet. Les joies rustiques qu'ils chantent dans les Mystères n'ont pas été oubliées non plus. Comme dans les Mystères, des bergères figurent quelquefois auprès des bergers : un berger reçoit des mains de sa bergère une couronne de fleurs[6] ; parfois bergers et bergères se prennent par la main et dansent un branle rustique[7]. La bonhomie du peintre égale celle du poète. Mais il est une preuve tout à fait convaincante. Une gravure, qui se rencontre assez fréquemment dans les *Heures*

1. Gréban, v. 4702 et suiv. :

Bergier qui ha pannetière
Bien cloant, ferme et entière.
C'est un petit roy,
Berger qui ha pannetière... etc.

2. Ou au moins aux dernières années du XIVe siècle. L'exemple le plus ancien que je connaisse de l'Adoration des bergers (encore les bergers sont-ils tout à fait au second plan) se trouve dans le livre d'Heures du duc de Berry, à Chantilly.

3. Généralement trois, quelquefois cependant quatre ou cinq. Il y en a quatre à Chappes (fig. 28).

4. Galerie antique et moderne à Florence.

5. Arsenal, 646 (*Heures* de la seconde partie du XVe siècle). Même particularité dans les livres imprimés ; voir Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, t. II, p. 66.

6. Arsenal, n° 1189.

7. Bibl. de Rouen, collect. Leber, 3028, f° 142. C'est un admirable manuscrit flamand de la fin du XVe siècle

de Simon Vostre, nous montre, autour de la Vierge et de l'Enfant, des bergers et deux bergères : une de ces bergères s'appelle Mahault et offre un agneau, l'autre s'appelle Alison et offre un fruit (fig. 29). Or, si l'on se reporte au *Mystère de la Nativité* conservé à Chantilly, on voit que deux bergères accompagnent les bergers à la crèche : l'une s'appelle Mahauls et apporte un agneau, l'autre s'appelle Eylison et apporte des noix et des prunes. La coïncidence est si parfaite qu'elle ne peut laisser subsister aucun doute dans l'esprit[1].

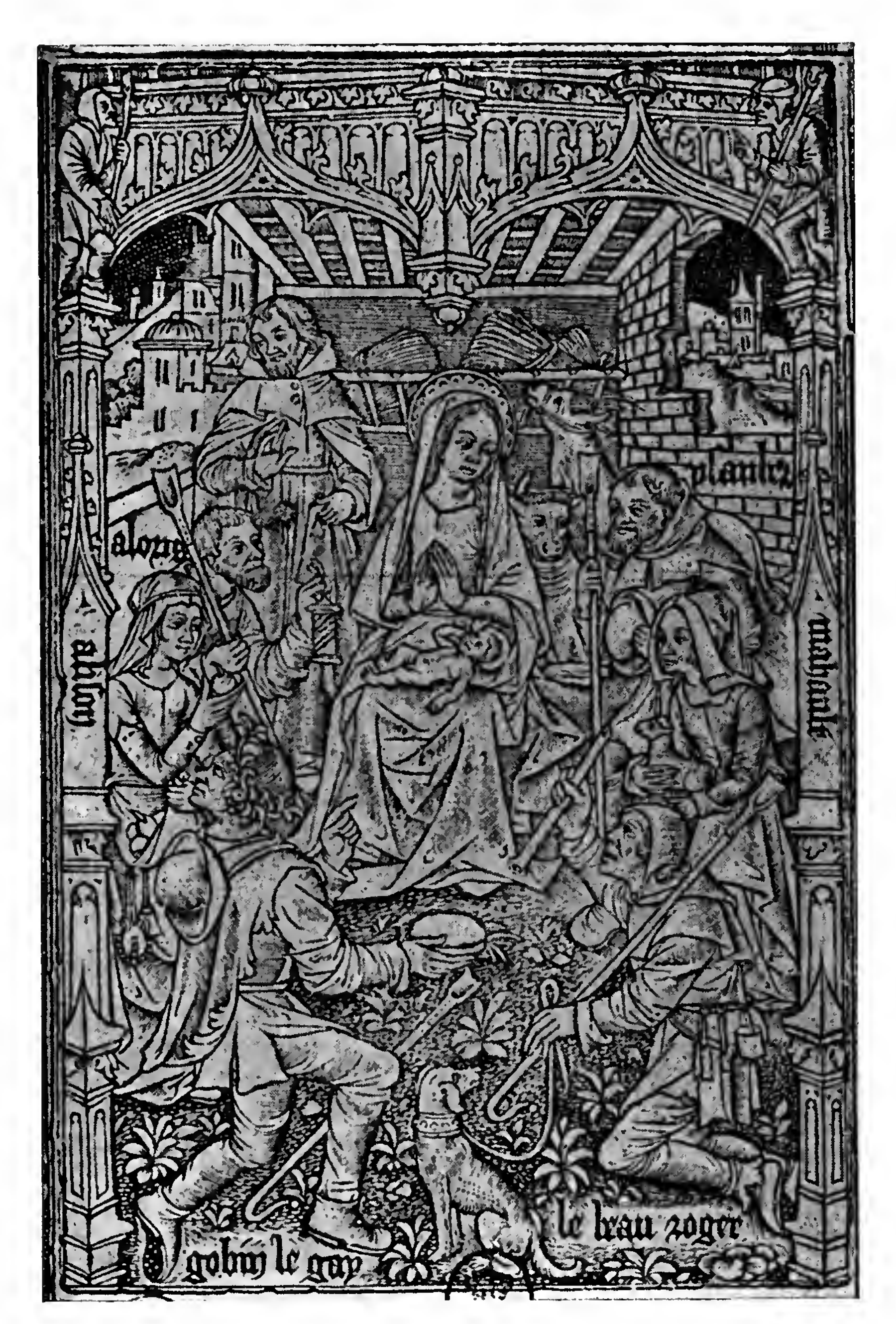


Fig. 29. — L'Adoration des bergers.
Heures de Simon Vostre à l'usage d'Angers.

L'Adoration des Mages offre au commencement du xve siècle, dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry, enluminées par les frères Limbourg, une particularité singulière. On voit derrière la Vierge deux femmes nimbées, dont la présence semble au premier abord inexplicable et que les érudits ne savent de quel nom désigner (fig. 17). C'est qu'ils n'ont pas songé au vieux drame liturgique qui continuait à se jouer dans l'église, pendant que les Mystères se jouaient sur la place publique. Dans le drame liturgique, en effet, les Mages, au moment où ils s'avancent vers l'Enfant, sont accueillis par deux femmes qui sont les sages-femmes des évangiles apocryphes : « Voici l'enfant que vous cherchez, disent-elles aux rois ; approchez et adorez, car il est la rédemption du monde[2]. » Ce sont ces deux sages-femmes que les miniaturistes du duc de Berry ont représentées avec le nimbe.

1. C'est M. Cohen qui a eu le mérite de mettre cet exemple en lumière dans son *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, 1906, p. 117.

2. Drame liturgique de la Bibl. d'Orléans. E. du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 170. Elles prononcent les mêmes paroles dans le drame de Rouen et dans celui de Munich.

En Italie, la scène devait se jouer de la même manière, car, une dizaine d'années après les frères Limbourg, Gentile da Fabriano représenta les deux sages-femmes auprès de la Vierge dans son fameux tableau de l'Adoration des Mages de Florence On les voit aussi dans son tableau de la Nativité (fig. 30).

Si, de l'Enfance, nous passons à la Vie publique de Jésus-Christ, nous serons frappés par un singulier phénomène. On sait qu'au XIIIe siècle nos artistes n'ont pas représenté toute la vie de Jésus-Christ: ils ont choisi seulement les événements qui correspondent aux grandes fêtes de l'année. Un petit nombre de faits, toujours les mêmes, qui forment, par leur succession, une sorte de calendrier liturgique, — voilà uniquement ce que nous offrent nos plus riches cathédrales[1].



Phot. Alinari.

Fig. 30. — La Nativité, par Gentile da Fabriano.
Galerie antique et moderne, Florence.

Au XVe siècle, il n'en est plus ainsi. Plusieurs épisodes, qu'on ne rencontre jamais à l'âge précédent, commencent à prendre place dans l'art. La Vie publique de Jésus-Christ, qui jusque-là disparaissait presque entre les scènes de l'Enfance et celles de la Passion, se déroule désormais avec une certaine abondance de détails. Au XVe siècle, il y eut, chose surprenante, des vitraux entiers consacrés à la Vie publique[2]. A la cathédrale d'Évreux, dans cette belle chapelle de la Vierge qui rappelle invinciblement à l'esprit le souvenir de Louis XI, une série de verrières, du plus vif intérêt archéologique, raconte la vie de Jésus-Christ. Or, on voit, à côté de scènes traditionnelles, des sujets tout nouveaux : on déchiffre successivement les Noces de Cana, la Rencontre avec la Samaritaine, la Tentation, la Femme adultère, la Multiplication des pains, la Transfiguration, le Repas chez Simon, les Vendeurs

1. Voir *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 4e édit., p. 216 et suiv.

2. Vitrail de la chapelle de la Vierge à la cathédrale d'Évreux ; vitrail de la Madeleine à Verneuil, bas-côté nord.

chassés du Temple, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem[1]. Il y a là des épisodes, comme la Femme adultère, la Samaritaine, la Multiplication des pains[2], que notre art français n'avait encore jamais représentés[3]. D'où leur vient cette faveur soudaine ?

Je crois qu'on peut répondre qu'elle leur vient des Mystères. Qu'on lise, en effet, n'importe quelle grande Passion du xv[e] siècle, celle de Gréban ou celle de Mercadé, on verra que les faits de la Vie publique de Jésus-Christ choisis par le poète sont précisément ceux qu'a représentés l'artiste. A part deux ou trois miracles de Jésus-Christ, qui ne se trouvent pas dans nos verrières, l'analogie est parfaite. Ce sont les Mystères qui mirent sous les yeux des artistes certaines scènes de la vie de Jésus-Christ auxquelles ils n'avaient jamais pensé, et leur donnèrent l'idée de les représenter[4]. La vogue de certains sujets, comme la Femme adultère et la Samaritaine, que les vitraux nous montrent jusqu'à la fin du xvi[e] siècle[5], s'expliquent par la place qu'ils tiennent dans les Mystères[6].

Mais la façon même dont ces sujets sont représentés décèle parfois l'influence du théâtre. La Résurrection de Lazare mérite de nous arrêter un instant. Au xv[e] siècle, les artistes introduisent dans cette scène un détail qui nous étonne : Lazare est assis dans sa fosse, à moitié enveloppé de son suaire, et saint Pierre, penché sur lui, lui délie les mains. Telle est la Résurrection de Lazare peinte par Nicolas Froment en 1461[7]. La scène a été représentée de la même manière par l'émailleur de Limoges qu'on désigne sous le nom de Monvaërni[8], et par Jean Bourdichon dans les *Heures* d'Anne de Bretagne. La même tradition se retrouve à l'étranger. Jean Joest de Harlem, dans son tableau de l'église Saint-Nicolas de Calcar, nous montre, lui aussi, saint Pierre déliant Lazare qui jette sur le Christ un profond regard. Ce rôle si nouveau que les artistes font jouer à saint Pierre ne laisse

1. Toutes ces scènes occupent le premier vitrail (à gauche) et une partie du second. Certains panneaux ne sont pas à leur place.

2. La Multiplication des pains se montre au xii[e] siècle, puis disparaît.

3. Le vitrail de la Madeleine de Verneuil, contemporain de celui d'Évreux, montre les mêmes sujets.

4. Dans le vitrail d'Évreux, on voit, au moment de l'arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers, les soldats renversés par la force du Sauveur. Jamais les artistes du xiii[e] et du xiv[e] siècle n'ont représenté cette scène de l'Évangile. Elle entra dans l'art parce qu'on la jouait sur le théâtre (voir Gréban, Michel). Même détail des soldats renversés dans les *Très Riches Heures* de Chantilly et dans un vitrail de l'église Saint-Jean, à Elbeuf (fin du xv[e] siècle). Dans la *Passion* de Valenciennes une miniature représente Jésus-Christ renversant les soldats par sa parole, f° 204 *bis*.

5. Vitrail de *La Femme adultère* à Saint-Patrice de Rouen (xvi[e] siècle). Un beau vitrail de Caudebec-en-Caux contient à la fois *La Samaritaine* et *La Femme adultère* (xvi[e] siècle).

6. Ajoutons à ces sujets nouveaux l'apparition de Jésus-Christ à sa mère au moment de sa résurrection. Cette scène entre dans l'art vers le milieu du xvi[e] siècle parce qu'elle entre alors dans la trame des Mystères. Mercadé l'ignore, mais on la trouve chez Gréban et J. Michel. Dans un vitrail de Louviers (xvi[e] s.), on voit près de la Vierge deux anges. Or, dans la *Passion* de Gréban, Jésus-Christ est précédé de l'Archange Gabriel qui annonce à la mère la venue de son fils.

7. Le tableau est au Musée des Offices à Florence.

8. Émail de la Passion, au Louvre.

pas de surprendre, car on ne trouve rien de pareil dans l'art antérieur. Chez les peintres italiens, disciples fidèles des Byzantins, les apôtres sont les spectateurs, non les acteurs de la scène: ce sont les Juifs qui enlèvent la pierre du sépulcre creusé dans le roc ou qui déroulent les bandelettes du ressuscité. La scène conserve son caractère de haute antiquité et sa couleur orientale. Qui a pu donner à nos artistes l'idée de faire intervenir les apôtres dans la Résurrection de Lazare ? Ce sont, si je ne me trompe, les auteurs dramatiques.

Dans la *Passion* de Jean Michel, en effet, lorsque Jésus vient de donner l'ordre de délier Lazare, saint André s'écrie :

Mes frères,
Deslyons cet homme-ci.

Et saint Pierre ajoute :

Qu'on le deslye
Puisque le maître le commande.

Nous voyons ici les apôtres se mêler au drame ; et il est probable que saint Pierre lui-même, le manteau rejeté en arrière, comme on le voit dans le tableau de Nicolas Froment, déliait les mains de Lazare. Le théâtre enleva à la scène son antique grandeur et lui communiqua une sorte de bonhomie familière. Les bandelettes de la momie syrienne, qui eussent étonné le spectateur, devinrent un simple lien qui attache les mains de Lazare, et le sépulcre creusé dans le roc fut remplacé par la fosse d'un cimetière de campagne.

L'histoire de saint Jean-Baptiste est intimement liée à la vie publique de Jésus-Christ. Dès le commencement du xve siècle, on voit apparaître, dans la scène du festin d'Hérode, un épisode que les artistes de l'âge antérieur ne connaissent pas. Quand la tête de saint Jean a été apportée sur la table, Hérodiade lui enfonce son couteau dans le front. Les *Belles Heures* du duc de Berry enluminées par les frères Limbourg, avant 1413, nous offrent, je crois, le plus ancien exemple de cette scène [1]. On la retrouve, au xvie siècle, dans les bas-reliefs décorant le pourtour du chœur de la cathédrale d'Amiens. Quentin Matsys, dans un des volets de l'Ensevelissement du Christ, au Musée d'Anvers, a représenté lui aussi Hérodiade frappant saint Jean-Baptiste au front. Elle tient son couteau avec grâce, et il y a un violent contraste entre cette femme élégante, couronnée de fleurs, et cette tête coupée.

Il n'y a rien de tel dans l'Évangile, rien de tel non plus dans l'art italien. Longtemps les Italiens ne firent même pas asseoir Hérodiade à la table d'Hérode. Giotto,

1. Ce manuscrit, qui fait partie de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild, a été étudié par M. le comte Durrieu dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1906, t. I, p. 285. L'attribution aux frères Limbourg ne saurait faire de doute.

Andrea Pisano, Massolino la placent à l'écart, hors de la salle du festin : assise sous un portique, elle regarde avec indifférence la tête que Salomé lui présente à genoux. En cela, comme en beaucoup d'autres choses, les Italiens restèrent les disciples des Byzantins, car telle est l'ordonnance que nous rencontrons dans les miniatures des vieux manuscrits grecs de l'Évangile[1].

Où trouve-t-on mentionné pour la première fois le coup de couteau d'Hérodiade ? Dans les *Mystères*. On rencontre, en effet, dans la *Passion* d'Arras, attribuée à Mercadé, cette indication : « Cy apporte la fille le chief saint Jean-Baptiste à sa mère à la table Hérode, et Herodias frappe le dit chief de son couteau, sy qu'elle lui fist une plaie deseure l'œil. » Si la *Passion* d'Arras est réellement de Mercadé, elle est contemporaine de la miniature des Limbourg.

Même rubrique dans la *Passion* de Jean Michel. On lit (scène du festin) : « Ici frappe Herodias d'ung cousteau sur le front du chef de sainct Jehan et le sang en sort. »

Une pareille légende a dû naître à Amiens. La cathédrale d'Amiens, en effet, possédait depuis le commencement du XIIIe siècle la partie antérieure de la tête de saint Jean-Baptiste, rapportée de Constantinople par le chanoine Wallon de Sarton. Or, on voyait au-dessous du bandeau de pierreries qui faisait à cette tête de mort une couronne royale, à gauche, près de l'orbite, une petite ouverture dans le crâne[2]. C'est sans doute pour expliquer cette blessure qu'on imagina l'épisode du coup de couteau. On y était invité en quelque sorte par un passage de saint Jérôme qui rapporte, dans son *Apologie contre Rufin*, qu'Hérodiade, pour se venger des invectives de saint Jean, lui perça la langue.

En entrant dans les Mystères la légende d'Amiens devint célèbre : c'est évidemment par les Mystères que les artistes avaient appris à la connaître.

Non seulement des épisodes entrent dans l'art sous l'influence des Mystères, mais les faits les plus connus de la vie de Jésus-Christ se présentent sous des aspects nouveaux.

Jusqu'au XVe siècle, l'ordonnance de la Cène n'a guère varié: Jésus et ses apôtres sont rangés d'un côté de la table, et Judas, à qui le Maître présente le pain, est seul de l'autre. Au théâtre, les choses ne se passaient pas de la sorte. Les convives n'étaient pas alignés le long d'un étroit tréteau, mais assis autour d'une vraie table. Jean Michel nous donne, à ce sujet, les indications les plus précises. Il a introduit dans son drame un petit schéma qui fait connaître la place de chaque apôtre. La table est rectangulaire; Jésus, qui est assis au milieu d'un des grands côtés, doit avoir deux apôtres à sa droite et deux à sa gauche ; chacun des deux petits côtés reçoit trois apôtres ; enfin, en face de Jésus, deux convives seulement, Judas et saint Philippe, occupent l'autre grand côté de la table. Une semblable disposition était tradition-

1. Évangiles byzantins du XIe siècle publiés par H. Omont, t. I, pl. 25 et 69.

2. Voir le dessin de la tête dans Du Cange, *Traité du chef de saint Jean-Baptiste*, 1665, p. 135.



Fig. 31. — La Cène, par Thierry Bouts.
Église Saint-Pierre, Louvain.

nelle au théâtre et Jean Michel ne l'a pas inventée[1]. La belle *Cène* peinte par Thierry Bouts en 1468[2] (plus de vingt ans avant le drame de Jean Michel) est conforme de tout point aux indications du *Mystère* (fig. 31). L'analogie est complète, et serait miraculeuse si elle n'était si simple à expliquer. D'autres détails achèvent de démontrer que Thierry Bouts peignait d'après les souvenirs d'une représentation récente. Près de la table, deux hommes, qui ne sont pas des apôtres, se tiennent debout. Quels sont ces personnages ? Jean Michel les nomme Zachée et Tubal, tandis que Gréban les appelle Urion et Piragmon. Ce sont les hôtes qui reçoivent Jésus et ses disciples, et qui, à l'occasion, s'empressent de les servir. Dans le tableau de Thierry Bouts, un de ces bons serviteurs est, croit-on, l'artiste lui-même. Naïf témoignage de piété. Il voulait dire qu'il eût bien, lui aussi, reçu son Sauveur, s'il en eût été digne, et qu'il lui eût donné de bon cœur tout ce qu'il avait dans sa maison. — Un dernier trait décèle l'imitation : Jésus a devant lui un calice, et, de la main gauche, il tient une hostie qu'il bénit de la droite. Or, Jean Michel nous apprend qu'une fois l'agneau mangé, on mettait sur la table un calice et des hosties. Et il ajoute : « Icy Jésus prend hostie et la tient de la main gauche. »

Mais c'est sur le cycle artistique de la Passion que se marque bien l'influence du théâtre. Nous allons donner quelques exemples qui ne laisseront, je l'espère, subsister aucun doute.

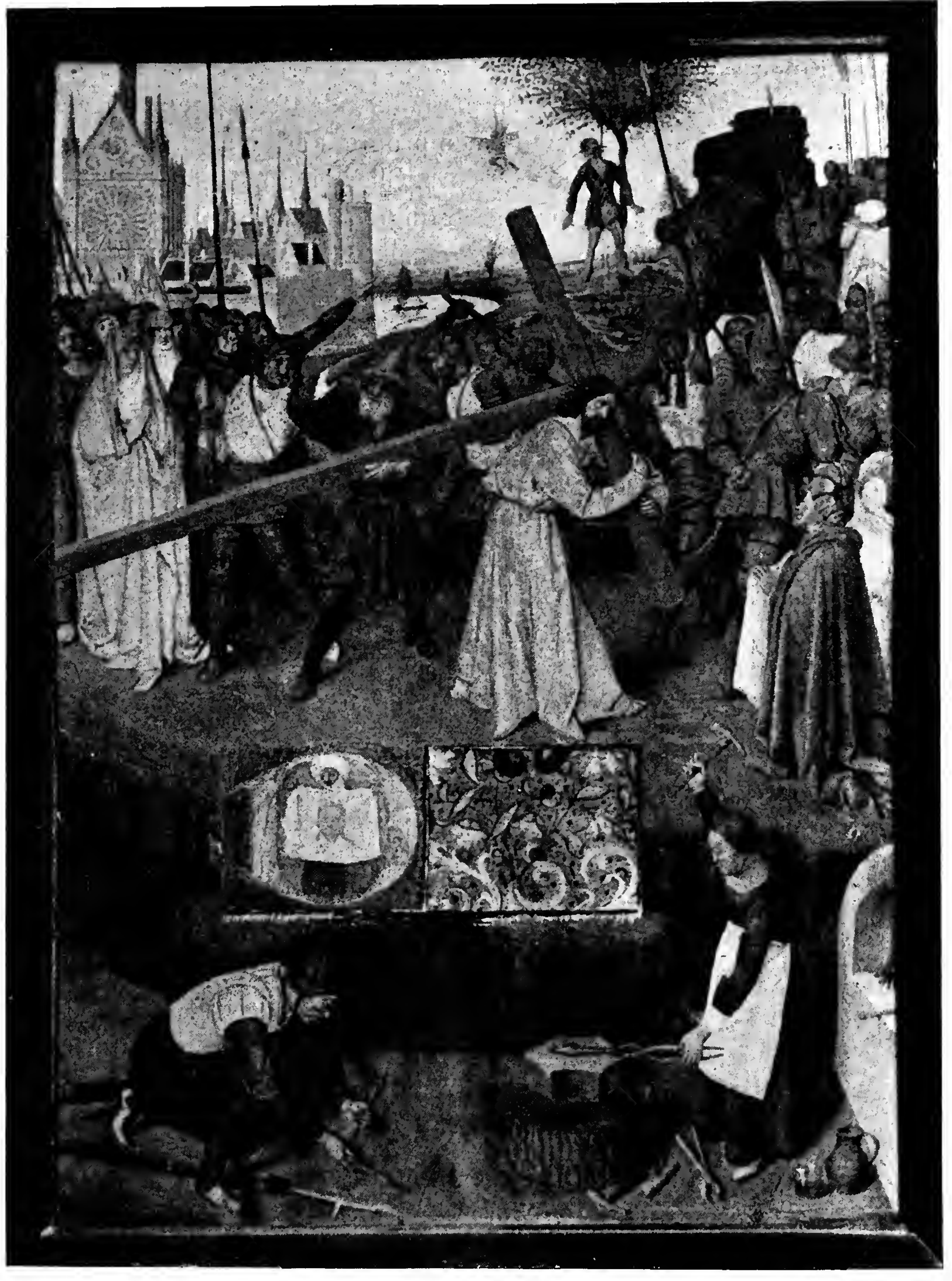
Il y a, dans la *Passion* de Jean Michel, un personnage extraordinaire. C'est une vieille femme, nommée Hédroit, qui est bien la plus hideuse mégère que jamais l'art ait imaginée. Ses propos ne sont pas moins ignobles que sa personne. Elle est célèbre parmi les soudards et la canaille de Jérusalem, et les pires garnements redoutent sa verve cynique. Elle a voué à Jésus une haine mortelle. Aussi, quand Malchus, qui a rassemblé quelques drôles de son espèce, vient la prévenir qu'il va au Jardin des Oliviers s'emparer de l'homme qu'elle hait, accepte-t-elle avec empressement d'être de l'expédition :

Si je veux être dépouillée
Toute nue, si je ne frappe
Plus fièrement qu'un vieil Satrappe,

dit-elle. Et elle prend la tête du cortège avec sa lanterne. — Plus tard, quand Jésus a été condamné à mort, on dépêche chez le charpentier pour qu'il prépare la croix, et chez le forgeron pour qu'il fasse les clous. Mais le forgeron est absent, et le messager serait dans un grand embarras, si la vieille Hédroit ne se trouvait là par hasard. Puisque le « fèvre » n'est pas dans sa boutique, qu'à cela ne tienne,

1. Il est dit dans les *Méditations* que la table de la Cène était carrée. L'auteur affirme l'avoir vue à Saint-Jean-de-Latran. Ce détail a pu passer des *Méditations* dans les Mystères.

2. A Saint-Pierre de Louvain.



Phot. Giraudon.

Fig. 32. — Le Portement de croix et la vieille femme forgeant les clous.
Miniature de Jean Fouquet. Chantilly.

c'est elle qui forgera les clous. Pour faire souffrir celui qu'elle déteste, que ne ferait-elle pas ? Elle met donc le fer au feu, saisit le marteau et les tenailles et, d'un bras robuste, frappe sur l'enclume.

Cette vivante incarnation du mal, ce personnage antithétique à la manière d'un héros de Victor Hugo, semble appartenir en propre à Jean Michel. Il en a pourtant trouvé l'idée première chez ses prédécesseurs. Chez Mercadé, par exemple, la femme du forgeron fait les clous elle-même, parce que son mari a refusé de les forger [1]. Il est certain qu'avant Jean Michel des Mystères aujourd'hui perdus mettaient en scène la vieille Hédroit. Nous en trouverons la preuve dans les œuvres d'art. En effet, si nous étudions avec soin les miniatures que Jean Fouquet peignit pour Étienne Chevalier, nous y rencontrerons deux fois notre héroïne. Au moment de l'arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers, c'est elle qui éclaire de sa lanterne le visage du Maître, afin que Judas ne puisse prendre pour lui un de ses disciples (fig. 33). — Une autre miniature nous montre, au-dessous du Portement de croix, un atelier de forgeron, où une femme est en train de forger un clou sur l'enclume (fig. 32). Aucun interprète n'avait su expliquer cette scène, qui paraîtra maintenant fort claire.

Comme les *Heures* d'Étienne Chevalier sont très antérieures à la *Passion* de Jean Michel, il devient évident que déjà du temps de Fouquet on jouait à Tours un Mystère où figurait la vieille. Mais nous pouvons remonter plus haut encore. Dans une miniature du *Pèlerinage de Jésus-Christ*, manuscrit enluminé en 1393, une vieille femme éclaire de sa lanterne la scène du Jardin des Oliviers [2]. Donc, le personnage d'Hédroit figurait déjà dans des *Passions* de la fin du XIVe siècle. Elle devait même y figurer dès le commencement du XIVe siècle, au moins en Angleterre : des miniatures anglaises, qui ne sont pas de beaucoup postérieures à 1300, nous la montrent déjà [3].

D'autre part, la vieille femme apparaît encore en plein XVe siècle, comme le prouve un émail de Limoges, de Jean III Pénicaud, au Musée de Cluny [4]. C'est que le rôle de la mégère demeurait toujours populaire. En 1549, on fit une procession à Béthune, où l'on voyait « Ysaulde forgeant les clous Dieu [5] ».

Dans cette même scène du Jardin des Oliviers, la miniature de Fouquet nous offre un autre épisode caractéristique. Au moment de l'arrestation de Jésus-Christ, on voit un de ses disciples s'enfuir en laissant son manteau aux mains d'un soldat

1. Le « fèvre » et la « févresse » figurent aussi dans le *Mystère* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

2. B. N., ms. franç. 823, f° 226. Il y a à Livry (Calvados) un retable du commencement du XVe siècle où la vieille femme figure. Elle lève sa lanterne au moment où Judas embrasse Jésus. Voir André Rostand, *Revue de l'art chrétien*, 1914, p. 81.

3. *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester* par Léon Dorez, Paris, 1908, Pl. XXVII. On voit la femme du « fèvre » forger les clous de la Passion ; on la retrouve encore au commencement du XIVe siècle dans une miniature du fameux Psautier de la reine Marie. Voir sir George Warner, *Queen Mary's psalter*, 1912, in-4°, f° 256.

4. N° 4589 : *Le Baiser de Judas*.

5. *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 270.

(fig. 33). Ce détail, il est vrai, nous est donné par saint Marc[1], mais je ne l'ai jamais rencontré dans l'art. C'est Fouquet, je crois, qui nous le montre pour la première fois; il ne l'a certainement pas emprunté à l'Évangile, mais aux Mystères de la Passion qui se jouaient alors. Chez Gréban, en effet, c'est saint Jacques, fils d'Alphée, qui s'enfuit en abandonnant son manteau, et le soldat qui le lui enlève annonce qu'il va aller le jouer à la taverne[2]. La même scène se rencontre dans plusieurs Mystères alle-



Phot. Giraudon.

Fig. 33. — Arrestation de Jésus-Christ au Jardin des Oliviers.
Miniature de Jean Fouquet. Chantilly.

mands[3]: aussi Albert Dürer a-t-il représenté, lui aussi, dans la *Grande Passion* gravée sur bois, et dans la *Petite Passion* gravée sur cuivre, le jeune homme qui s'enfuit en abandonnant son manteau.

Il serait facile de signaler d'autres particularités non moins typiques. Chez Fouquet, par exemple, comme dans nos Mystères, on voit des charpentiers préparer la

1. Marc, XIV, 50-52.

2. Gréban, vers 19294 et suiv. Une miniature de la Passion de Valenciennes nous montre l'apôtre poursuivi par le soldat qui lui arrache son manteau, f° 204 *bis*.

3. Voir Georges Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge*, Paris, s. d., p. 377.

croix [1]; les mêmes charpentiers se retrouvent dans le fameux tableau que Memling a consacré à la Passion [2].

Dans la scène de la Flagellation il était de tradition, au théâtre, de représenter un personnage liant des paquets de verges; car les bourreaux ne tardaient pas à en manquer. « Ça, des verges ! » crie Orillart. « Combien ? » demande Broyefort. « Deux paires ; les miennes ne valent plus rien [3]. » Dans la *Passion* de Jean Michel, c'est Malchus lui-même qui attache les gaules en bottes. Si l'on regarde attentivement les *Flagellations* des artistes contemporains, on verra assez souvent, assis ou agenouillé au premier plan, l'homme qui prépare les verges. Je le rencontre, chez nous, dans le vitrail de la Passion, à Saint-Vincent de Rouen; je le vois aussi plusieurs fois dans les gravures ou dessins d'Albert Dürer.

Mais, sans insister davantage sur des détails, disons un mot d'une autre scène de la Passion : le Portement de croix.

Dans les tableaux ou les miniatures du xve siècle consacrés à la montée au Calvaire, il est rare qu'au premier plan un épisode ne retienne l'attention. Une des filles de Jérusalem, sainte Véronique, vient de s'agenouiller devant Jésus-Christ, courbé sous le poids de sa croix, et a essuyé la sueur de son visage. Or, la face du Sauveur s'imprime sur le suaire, et Véronique, pleine d'admiration, reste à genoux devant la merveille. Telle est la scène que nous montre Fouquet (fig. 32) [4]; telle est aussi, pour prendre un exemple à l'étranger, celle que nous présente le triptyque d'Oultremont au Musée de Bruxelles.

La légende de la Véronique est fort ancienne, mais il est curieux de remarquer qu'elle n'apparaît dans l'art que vers la fin du moyen âge [5]. La raison en est toute simple : l'antique tradition n'est devenue célèbre que du jour où elle est entrée dans la trame des Mystères. On la trouvera dans toutes nos grandes *Passions*, celles de Mercadé, de Gréban, de Jean Michel, où elle forme le principal épisode de la montée au Calvaire. C'est pourquoi on voit la légende, longtemps stérile, s'épanouir dans l'art à la fin du moyen âge.

L'influence du théâtre se manifeste encore dans la scène de la Résurrection.

Au XIIIe et au XIVe siècle, les gardes du tombeau sont représentés profondément endormis : c'est pendant leur sommeil que Jésus-Christ ressuscite. Au XVe siècle, on voit les soldats, au moment de la Résurrection, non plus endormis, mais renversés par une force surnaturelle; ils tombent en faisant des gestes d'épouvante (fig. 34).

1. *Heures* de Chantilly, au-dessous du *Jugement de Pilate*.

2. A Turin.

3. Gréban, v. 22 816 et suiv.

4. *Heures* d'Étienne Chevalier. La Véronique, vue de dos, est au premier plan.

5. A Écouis (Eure) une statue du XIVe siècle représente la Véronique tenant le voile sur lequel la face du Christ est imprimée. C'est un des plus anciens exemples que l'on puisse citer.

C'est en effet de la sorte que les choses se passaient au théâtre. On lit cette rubrique dans le *Mystère d'Arras :* « Cy est comment les chevaliers tombèrent comme morts quand ils sentirent la terre trembler et qu'ils virent grand lumière et plusieurs autres merveilles... » Dans le *Mystère de la Résurrection* attribué à Jean Michel, on voit plus clairement encore que les soldats ne dorment pas. Quand le tremblement de terre les renverse, ils ne perdent pas conscience, et non seulement ils voient Jésus-Christ, mais ils entendent les paroles qu'il prononce à ce moment. C'est ce qu'ils racontent plus tard aux Juifs pendant que deux scribes enregistrent leur déposition.



Fig. 34. — La Résurrection.
Tapisserie d'Angers (Fragment).

Une autre particularité prouve clairement que les artistes s'inspiraient des Mystères. Nos œuvres d'art du xve siècle nous montrent Jésus. qui vient de ressusciter, s'avançant dans la prairie (fig. 34) : il ne flotte pas au-dessus de la terre, il marche. Jamais, en effet, avant le xvie siècle, nos artistes ne représentent Jésus planant dans l'air au-dessus du tombeau. On sait que telle est au contraire la formule italienne. A la chapelle des Espagnols à Florence, le Christ, entouré d'une auréole, est suspendu entre ciel et terre. La Résurrection italienne a un caractère surnaturel ; on sent que Jésus-Christ est devenu un corps glorieux, qu'il échappe aux lois de la pesanteur. Chez nous la scène est plus réelle, plus pesante. Cet aspect un peu prosaïque de nos Résurrections s'explique : c'est avec cette simplicité que Jésus-Christ ressuscitait au théâtre.

L'influence du théâtre est visible encore dans la scène de la Descente du Saint-Esprit. Dans les œuvres d'art du xve siècle, en effet, au lieu de voir, comme

autrefois, de longues raies de lumière qui vont du bec de la colombe à la tête des apôtres, on voit tomber dans le cénacle une pluie de flammes[1]. Or si nous consultons le *Mystère de la Résurrection* attribué à Jean Michel, nous y lisons, au moment de la Descente du Saint-Esprit, la rubrique suivante : « Icy doit descendre grant brandon de feu artificiellement fait par eau-de-vie et doit visiblement descendre sur Nostre Dame et sur les femmes et apostres qui alors doivent être assis... sur chacun d'eux doit cheoir une langue de feu ardant du dit brandon et seront vingt et un en nombre. » Ces brandons de feu étaient donc des morceaux d'étoupe imbibés d'eau-de-vie qui tombaient du haut du théâtre. Or, tel est, parfois, l'aspect des langues de feu dans les œuvres d'art de la fin du moyen âge. On remarquera encore que la rubrique du Mystère nous signale, outre la Vierge et les apôtres, « des femmes », qui sont les saintes Femmes. Elles ne figuraient jamais autrefois dans cette scène, où elles s'introduisirent sous l'influence des Mystères : on les verra dans la gravure des *Heures* de Pigouchet. Les auteurs des Mystères font assister à la scène de la Descente du Saint-Esprit non seulement les apôtres, la Vierge et les saintes Femmes, mais encore des disciples : il y a vingt-et-un personnages dans le *Mystère de la Résurrection*; il y en a vingt-cinq ou vingt-six dans la *Passion* de Gréban ; or vingt-cinq personnages entourent la Vierge dans les *Heures* d'Anne de Bretagne, à la page où Bourdichon a représenté la Pentecôte.

On le voit, l'influence du théâtre sur la représentation des scènes de l'Évangile ne saurait être mise en doute.

IV

Mais il faut aller encore plus avant. Les artistes ne doivent pas seulement aux Mystères des agencements nouveaux qui renouvellent ou enrichissent la vieille iconographie, — ils leur empruntent jusqu'au costume de leurs personnages.

Quand on étudie les miniatures du XIV[e] siècle, on est tout étonné de voir, vers 1380, le costume des anges se modifier soudain. Ils ne portent plus la longue robe blanche du XIII[e] siècle, cette belle tunique décente, qui n'est d'aucun pays, d'aucun temps, mais qui semble le vêtement même de la vie éternelle. Ils disparaissent maintenant sous de lourdes chapes aux couleurs éclatantes, que ferme une agrafe d'orfèvrerie ; un mince cercle d'or serre parfois leurs cheveux blonds. On dirait de jeunes acolytes servant une messe sans fin. Qui ne connaît les anges musiciens de van Eyck, ces clercs adolescents qui donnent un concert dans le ciel[2] ? Tels apparaissent déjà les

1. Vitrail de Saint-Saens. *Heures* de Pigouchet.
2. Volets du retable de Saint-Bavon, à Gand.

anges, cinquante ans avant le retable de Gand, dans les manuscrits du duc de Berry[1]. C'est que tels ils apparaissaient dans les Mystères dès le xiv[e] siècle. — J'en puis donner une preuve, sinon pour le xiv[e] siècle, au moins pour le xv[e]. Dans les *Heures* d'Étienne Chevalier, Fouquet a eu, on le sait, l'heureuse idée de représenter un théâtre[2]. Le martyre de sainte Apolline, tel qu'il l'a conçu, est un Mystère qui se joue devant nous. On se croirait à Tours, un jour de fête : les échafauds sont dressés et portent le ciel, la terre et l'enfer ; spectateurs, musiciens, diables, tyran, bouffon, chacun est à son poste. Pendant que les bourreaux torturent sainte Apolline, les anges, assis dans le paradis, regardent de loin. Ces anges sont, il est vrai, fort petits, mais il en est un que l'on distingue parfaitement : or, il a justement un costume d'enfant de chœur.

On peut donc tenir pour certain que tel était, au xv[e] siècle, le costume des anges dans les Mystères. Ce qui est vrai du xv[e] siècle doit l'être, à plus forte raison, du xiv[e]; car ce vêtement ecclésiastique doit dater d'un temps où les représentations dramatiques restaient encore un peu l'affaire du clergé. L'évêque, les chanoines, pour donner plus de magnificence à la fête, prêtaient volontiers quelques beaux ornements du trésor, une chape, un fermoir orné de pierreries[3]. C'est ainsi qu'a dû naître l'idée naïve de costumer les anges en acolytes.

Rien ne devait sembler assez beau quand il s'agissait de Dieu lui-même. Comment un pauvre acteur donnerait-il l'idée de la puissance infinie ? Il n'y avait qu'un moyen de lui prêter quelque majesté, c'était d'accumuler sur sa tête les emblèmes de la souveraineté humaine : couronnes à un, à deux, à trois étages. Il apparaissait donc assis sur les tréteaux du Paradis, tantôt avec la couronne fermée des empereurs, tantôt avec la tiare des papes. La tiare devait être encore plus fréquente que la couronne, car, dès la fin du règne de Charles V, nous voyons les artistes représenter Dieu de préférence sous la figure d'un pape[4]. Jusque-là, l'image de Dieu gardait la simplicité du xiii[e] siècle : assis sur un siège sans dossier, tête nue, vêtu d'une simple tunique, il bénissait de la main droite[5]. On se sentait en présence d'un type idéal qui ne devait rien à la réalité. — Tout change vers la fin du xiv[e] siècle, quand les peintres se mettent à rendre ce qu'ils ont sous les yeux. Ainsi

1. B. N., ms. latin 8886 (vers 1380 peut-être), f° 408.

2. C'est là, pour le dire en passant, une preuve nouvelle de la place que tenait le théâtre dans l'imagination des artistes du xv° siècle.

3. En 1476, quand on joua à Rouen le *Mystère de saint Romain*, le chapitre prêta pour la représentation une crosse épiscopale, des ornements d'église et des tuniques pour deux enfants qui jouaient des rôles d'anges (*Mystère de l'Incarnation*, publié par Le Verdier, Rouen, 1886, p. LII). En 1519, le chapitre de Saint-Junien, à Limoges, prêta tous les ornements qu'il avait pour la représentation du *Mystère de la Sainte Hostie* (*Bullet. du Comité des travaux histor., section d'hist. et de philologie*, 1893). C'était évidemment une habitude, et une habitude qui devait remonter assez haut.

4. On voit Dieu avec la triple tiare dans une *Cité de Dieu* enluminée pour Charles V, de 1371 à 1375 : B. N., ms. franç. 22913, f° 408 v° ; c'est l'exemple le plus ancien que je connaisse.

5. Il se présente ainsi dans tous les missels (en face de la Crucifixion), jusqu'aux environs de 1380.

est né le Dieu-pape ou le Dieu-empereur du xve siècle, grave figure dont van Eyck a donné le plus parfait modèle. Son Dieu, éblouissant d'orfèvrerie, porte à la fois la tiare à bandelettes des papes, et le sceptre de cristal et d'or des empereurs [1].

D'autres particularités de costume s'expliquent également par les usages du théâtre.

Rien n'est plus surprenant, pour qui étudie les vitraux de la fin du xve siècle et ceux du xvie, que de voir Jésus-Christ, pendant sa vie terrestre, toujours vêtu d'une tunique violette, et, après sa résurrection, toujours drapé dans un manteau du rouge le plus éclatant. Il en est ainsi d'un bout de la France à l'autre. La surprise augmente quand, en feuilletant les manuscrits illustrés, on surprend chez les miniaturistes les mêmes habitudes. Comment expliquer un tel accord ? On ne peut pas, comme en plein moyen âge, parler de formules hiératiques imposées par un clergé. Il reste à invoquer les traditions des Mystères, qui se jouaient dans toutes les villes avec mêmes costumes et mêmes décors. Il y a, à la Bibliothèque Nationale, un précieux manuscrit qui contient le texte d'un Mystère joué au xve siècle à Valenciennes [2]. Ce manuscrit a été illustré par le peintre Hubert Caillaux, qui, comme nous l'avons dit plus haut, avait brossé les décors et surveillé la mise en scène du drame. Les épisodes de la vie de Jésus-Christ qui décorent le livre comportent assurément quelque fantaisie ; ils doivent cependant, plus d'une fois, donner une idée assez exacte de la représentation. Or il est très remarquable que, dans les miniatures de Caillaux, Jésus porte la robe violette pendant sa vie et le manteau rouge après sa résurrection.

Dès la fin du xive siècle, une particularité curieuse caractérise la Transfiguration. Jésus est, comme le veut l'Évangile, vêtu de blanc ; mais, pour exprimer qu'il rayonne d'une lumière surnaturelle, nos artistes peignent souvent le visage du Christ d'une couleur jaune d'or. Ce détail naïf se rencontre assez fréquemment dans les vitraux du xve et du xvie siècle [3]. Il y a encore là un souvenir des Mystères. Au théâtre, en effet, pour donner cette impression d'éblouissante lumière, l'acteur qui jouait le rôle de Jésus-Christ dans la scène de la Transfiguration avait la figure peinte en jaune d'or. Certaines indications précises ne permettent pas d'en douter. On lit, en effet, dans la *Passion* de Gréban : « Icy doivent être les habits de Jésus blancs et sa face resplendissante comme d'or. » Texte qui peut ne pas paraître très significatif, mais qu'éclaire cette rubrique de la *Passion* de Jean Michel : « Icy entre Jésus dedans la montagne pour soy vestir d'une robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et les mains toutes d'or bruny... »

C'est de la même façon que j'explique plusieurs traditions analogues qui, autre-

1. Retable de Saint-Bavon, à Gand.

2. Ms. franç. 12536.

3. Qu'il me suffise de citer, pour le xve siècle, le vitrail de l'église de la Madeleine à Verneuil et, pour le xvie, le vitrail de Saint-Alpin à Châlons-sur-Marne.

ment, demeureraient des énigmes. Il n'est personne qui n'ait remarqué qu'à partir du xve siècle la Vierge a toujours de beaux cheveux blonds étalés sur un manteau bleu ; nos miniatures, nos verrières en offrent mille exemples. Le bleu limpide du costume et l'or des cheveux font, dans les vitraux, une harmonie charmante. Ces couleurs célestes conviennent à la jeunesse de la Vierge. Mais, lorsque arrivent les années et les épreuves, son costume change : le bleu de son manteau semble presque noir, et ses cheveux disparaissent sous une coiffe de béguine qu'un pan du manteau recouvre. Debout au pied de la croix, elle ressemble à une veuve ou à une religieuse. Un pareil costume est un chef-d'œuvre de convenance : il a été trouvé le jour où il fallut montrer la Vierge vivante et agissante devant des spectateurs.

C'est encore au drame que les Rois Mages et leur suite doivent leurs riches costumes. Au xive siècle, en Italie, l'histoire des Mages ne se jouait pas seulement dans l'église, elle se jouait aussi en plein air. Le 6 janvier 1336 les Dominicains de Milan organisèrent un magnifique cortège des Rois Mages. Pendant que les cloches sonnaient à toute volée, la cavalcade, partie de Sainte-Marie-des-Grâces, se dirigea au son des trompettes vers l'église Saint-Laurent. La foule admirait au passage les rois à cheval, leurs nombreux serviteurs, les mulets qui portaient les bagages, enfin divers animaux de l'Orient. Devant Saint-Laurent, Hérode était assis entouré de ses scribes ; les Mages s'arrêtèrent et il les interrogea sur ce roi des Juifs qui venait de naître. Le cortège reprit sa marche et arriva à l'église Saint-Eustorge; près de l'autel une crèche avait été préparée et c'est là que les rois vinrent offrir leurs présents à l'Enfant. Puis les rois semblèrent s'endormir d'un profond sommeil ; un ange parut alors et leur ordonna de repartir ; il les avertit en même temps de ne pas repasser par Saint-Laurent, mais de suivre la rue de la Porte-Romaine. Cette fête plut tellement au peuple de Milan, qu'il fut décidé qu'on la célébrerait chaque année [1].

Or, il y a dans l'église Saint-Eustorge de Milan un bas-relief, qui porte la date de 1347, et qui reproduit cette fameuse cavalcade des Mages. On y voit les trois épisodes qui marquaient les trois stations du cortège : les Mages devant Hérode, les Mages à la crèche, les Mages réveillés par l'ange. Nous apercevons tout un cortège : des serviteurs, des chevaux, des chameaux portant les bagages, des chiens [2]. On peut croire que les costumes des acteurs du drame ressemblaient fort à ceux que l'artiste nous montre. On célébra dans d'autres villes d'Italie des fêtes semblables. En 1417, il y eut à Padoue une cavalcade des Rois Mages. En 1454, le jour de la fête de saint Jean-Baptiste, on put voir, dans les rues de Florence, les Rois Mages suivis de plus de deux cents cavaliers. Quelques années après, il y eut une nouvelle cavalcade des Rois Mages : c'était le plus magnifique cortège qu'on put imaginer ;

1. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. XII, p. 1018.

2. Nicola Pisano à la chaire de Sienne (après 1266) avait déjà esquissé le cortège des Mages.

aussi la cité tout entière, nous dit Machiavel, avait-elle travaillé pendant plusieurs mois à le préparer [1].

N'est-il pas évident que les riches *Adorations des Mages* des peintres italiens du XVᵉ siècle nous conservent le souvenir de ces fêtes? Ne retrouvons-nous pas toutes ces magnificences d'un jour dans l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, dans celles de Pisanello et d'Antonio Vivarini, dans la fresque de Benozzo Gozzoli à la Chapelle des Médicis? Rien n'y manque, ni les riches costumes, ni les étendards et les trompettes, ni les beaux chevaux, ni les animaux de l'Orient, chameaux, singes et guépards, que les textes nous signalent dès le XIVᵉ siècle.

Y eut-il en France des cavalcades de ce genre? Nous l'ignorons, car les textes sont muets. Nous ne savons donc pas si les miniatures du Voyage et de l'Adoration des Mages dans les *Très Riches Heures* de Chantilly (fig. 17) s'inspiraient d'un cortège réel. Rien de plus pittoresque que ces deux miniatures; ces chefs arabes en turban, ces princes persans au sabre recourbé, ces cavaliers au casque mongol composent une magnifique *Orientale*.

Je croirais volontiers que les Limbourg eurent sous les yeux un beau modèle italien qu'ils embellirent encore. Ce n'est pas en France, c'est dans l'Italie du Nord, c'est à Venise qu'on était familier avec les costumes de l'Orient : c'est là que les Rois Mages devaient ressembler à des sultans en voyage. D'ailleurs, au moment même où les Limbourg enluminaient les *Très Riches Heures*, en 1414, un artiste inconnu peignit dans le cloître du dôme de Brixen une *Adoration des Mages* qui ressemble étrangement à la leur; là aussi des Arabes en turban s'alignent en rangs serrés derrière les trois Rois. Les analogies sont telles qu'on croirait voir l'œuvre d'un de leurs élèves. Mais il faut se souvenir que Brixen est sur la grande route qui vient de Venise en passant par Vérone et par Trente. Travaillant presque au seuil de l'Italie, le peintre de Brixen n'a pu s'inspirer que de l'art italien; il a eu sous les yeux un original qui différait peu sans doute de celui qu'ont connu les Limbourg.

C'est donc par le drame liturgique, agrandi par les Italiens en cortège triomphal, que s'est enrichie l'Adoration des Mages. C'est en Italie qu'on vit, pour la première fois, des rois vêtus d'or et de soie, des chameliers en turbans, des veneurs portant des faucons sur le poing, des écuyers déployant au vent des bannières.

Beaucoup d'autres singularités s'expliquent de même. Les costumes extraordinaires dont les artistes du XVᵉ siècle revêtent les Prophètes sont des costumes de théâtre. Jérémie, Ézéchiel, qui, au XIVᵉ siècle, ne portent encore qu'une simple tunique et le petit bonnet des Juifs [2], sont maintenant coiffés de hauts chapeaux aux bords retroussés d'où pendent des chaînes de perles; ils ont de riches fourrures, des ceintures d'orfèvrerie, des bourses à glands. Un si bizarre accoutrement, qui

1. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, t. I, p. 229 et suiv.
2. Fresque d'une des coupoles de la cathédrale de Cahors (XIVᵉ siècle).

échappe en partie aux lois de la mode, n'a pu être imaginé que pour un défilé solennel, pour une « montre ». On y sent le désir d'étonner l'imagination et de la dépayser. Ces vieillards magnifiques devaient éveiller l'idée d'une mystérieuse antiquité.

C'est sous cet aspect que les Prophètes apparaissent dans nos manuscrits[1] et, bientôt, au *Puits de Moïse*, à Dijon. Il paraît presque certain que le *Puits de Moïse* est la traduction en pierre d'un Mystère[2]. On jouait, en effet, à la fin du moyen âge, une pièce étrange qui s'appelait le *Jugement de Jésus* ; on y voyait la Vierge plaidant la cause de son Fils devant les juges de la Loi écrite qui étaient les Prophètes. Elle espérait leur arracher une sentence favorable ; mais les juges prononçaient des versets inexorables empruntés à leurs livres. Les uns après les autres ils répondaient que, pour sauver les hommes, Jésus devait mourir. Zacharie disait : *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos ;* David disait : *Foderunt manus meas et pedes meos, numerarunt ossa ;* Moïse disait : *Immolabit agnum multitudo filiorum Israel ad vesperam*, etc. Or il se trouve que ces textes sont précisément ceux que les prophètes de Dijon nous présentent sur leurs phylactères. Il y a dans ce groupement de six prophètes, qu'on ne voit réunis que dans ce Mystère, et dans cette concordance des six textes, une vraisemblance qui approche fort de la certitude[3]. Ce résultat admis, l'œuvre de Claus Sluter apparaît sous un aspect nouveau, et on comprend mieux, désormais, la physionomie grave, triste, ou implacable de ces Prophètes qui sont des juges. Il devient évident, en même temps, que leurs costumes sont ceux qu'ils portaient dans le Mystère.

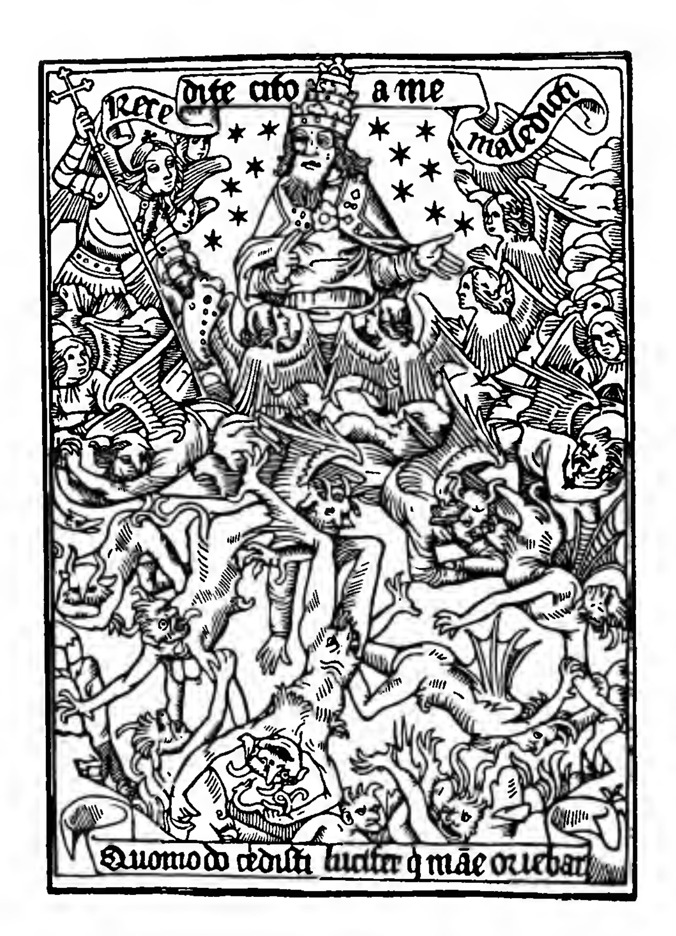


Fig. 35. — Saint Michel en chevalier combattant contre les mauvais anges. *Heures* à l'usage de Rome de Jean du Pré (1488).

Au commencement du xvie siècle, les Prophètes étalent aux vitraux d'Auch une magnificence royale, qui fait penser au luxe presque fabuleux du fameux *Mystère de Bourges*. En Italie, les Prophètes se présentaient sous le même aspect, comme en

1. B. N., ms. franç. 15394, f° 312 v°, f° 333, f° 404 v° (fin du xive siècle).

2. L'idée a été exprimée par M. Roy (*Revue Bourguign. de l'enseign. sup.*, t. XIV, p. 436) ; voir aussi Kleinclausz, *Claus Sluter*.

3. La concordance n'est pas absolument parfaite, car le Salomon du *Mystère* ne figure pas à Dijon.

témoignent les fresques du Pérugin au Cambio de Pérouse et les gravures attribuées à Baccio Baldini. Aussi la sublime simplicité des draperies où s'enveloppent les Prophètes de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine, étonnait-elle le pape ; il y eût voulu un peu d'or. On sait que Michel-Ange lui répondit : « Saint-Père, c'étaient des hommes simples, et qui faisaient peu de cas des biens de ce monde. »

D'autres costumes ont la même origine. Dans la miniature que Fouquet a consacrée au jugement de Pilate[1], on aperçoit au fond du prétoire, au milieu des Juifs, un personnage coiffé d'une mitre : c'est évidemment un prince des prêtres naïvement représenté sous la figure d'un évêque. Or, tel était l'aspect des princes des prêtres dans les Mystères. Une rubrique de la *Passion* de Jean Michel le prouve ; au moment où Pilate quitte le prétoire, on lit cette indication scénique : « Icy sort Pylate du prétoire et se retire *avec les évêques* ». D'ailleurs, dans la *Passion* de Valenciennes, une grande miniature, qui représente l'ensemble du théâtre, nous montre, non loin du Temple de Jérusalem, une maison qui s'appelle « la maison des évêques[2] ».

Au XVe siècle, dans les scènes de la Passion, les soldats romains portent l'armure de la fin du moyen âge. L'art suit les progrès du costume militaire, et, dans les retables du XVIe siècle, on voit, au pied de la croix, des soudards empanachés, pareils aux Suisses de Marignan. Les Mystères donnaient aux artistes l'exemple de ces anachronismes. Dans le *Mystère d'Arras*, le Romain Diagonus annonce qu'il va endosser « son lacis et prendre sa brigandine ». « Il ne me faut que ma hunette (chapeau de fer) », dit un autre. — Mais rien n'est plus curieux que de voir saint Michel lui-même revêtir l'armure militaire du temps. L'archange, qui, au XIVe siècle, dans un vitrail d'Évreux[3], s'appuie sur un bouclier, mais porte encore la longue robe du XIIIe siècle, se montre tout d'un coup, dans un missel du duc de Berry (vers 1380 ou 1390), en costume de chevalier[4] ; au XVe siècle, on ne représente guère autrement le bon champion de la France contre l'Angleterre (fig. 35). Il dut apparaître à Jeanne d'Arc avec l'armure de plates et le casque à visière qui se portaient aux environs de 1430. Je crois que l'idée de représenter saint Michel en soldat nous est venue d'abord de l'Italie : c'est, en effet, en soldat qu'apparaît saint Michel dans les fresques du Campo Santo de Pise ou dans le retable d'Orcagna à Santa Maria Novella. Le saint Michel italien n'est d'ailleurs qu'une imitation du saint Michel byzantin dont il porte l'armure. En France, les habitudes de la mise en scène ont dû singulièrement

1. *Heures* d'Étienne Chevalier, à Chantilly.

2. Une miniature de cette même Passion de Valenciennes (franç. 12536, f° 215 bis) représente également, non loin de Pilate qui juge le Christ, un évêque.

3. Vitrail du chœur.

4. B. N., ms. latin 8886, f° 451. Cependant pendant plusieurs années encore la vieille tradition persiste ; ex. : B. N., ms. franç. 404 (*Légende dorée* de 1404), f° 316 : saint Michel combat avec une robe d'ange ; Arsenal, 622 (*Missel* de Paris de 1426), f° 297 v° : saint Michel a encore une robe d'ange, mais c'est un des derniers exemples ; à partir de 1440, saint Michel est presque toujours en chevalier : Arsenal, 621 (*Missel* enluminé entre 1439 et 1447), f° 436.

contribuer à répandre la pratique italienne. Nous avons la certitude que saint Michel apparaissait au théâtre en chevalier. La miniature de Fouquet, qui représente les tréteaux d'un Mystère, nous laisse deviner, sur les gradins du Paradis, un ange qui porte l'armure et qui est saint Michel. Il faut ajouter que le saint Michel italien est revêtu d'une armure presque antique, tandis que le saint Michel français a, comme les figurants des Mystères, l'équipement militaire du temps (fig. 36).

Donnons encore un exemple curieux de l'influence probable du théâtre. Ici, nous ne pouvons citer aucun texte, mais, après les faits que nous avons réunis, cette influence paraîtra vraisemblable. On voit, dans les scènes qui suivent la Passion, deux personnages dont l'aspect est très digne de remarque : c'est Nicodème et Joseph d'Arimathie. Vêtus tous les deux de belles et bonnes étoffes, ils sont l'incarnation de la riche bourgeoisie du xve siècle. Mais, tandis que l'un porte une longue barbe, l'autre est soigneusement rasé; et il n'est pas seulement glabre, il est presque toujours, en même temps, chauve. Si l'on veut se donner la peine d'étudier avec attention les *Descentes de croix* et les *Mises au tombeau* des vieux maîtres flamands ou allemands, on aura l'étonnement d'y observer sans cesse cette particularité. On la rencontrera chez Rogier van der Weyden au commencement du xve siècle, et on l'observera encore chez Heemskerke et van Orley au milieu du xvie [1]. Les sculpteurs sont aussi fidèles que les peintres à cette pratique, comme le prouvent les retables sculptés, originaires d'Anvers.



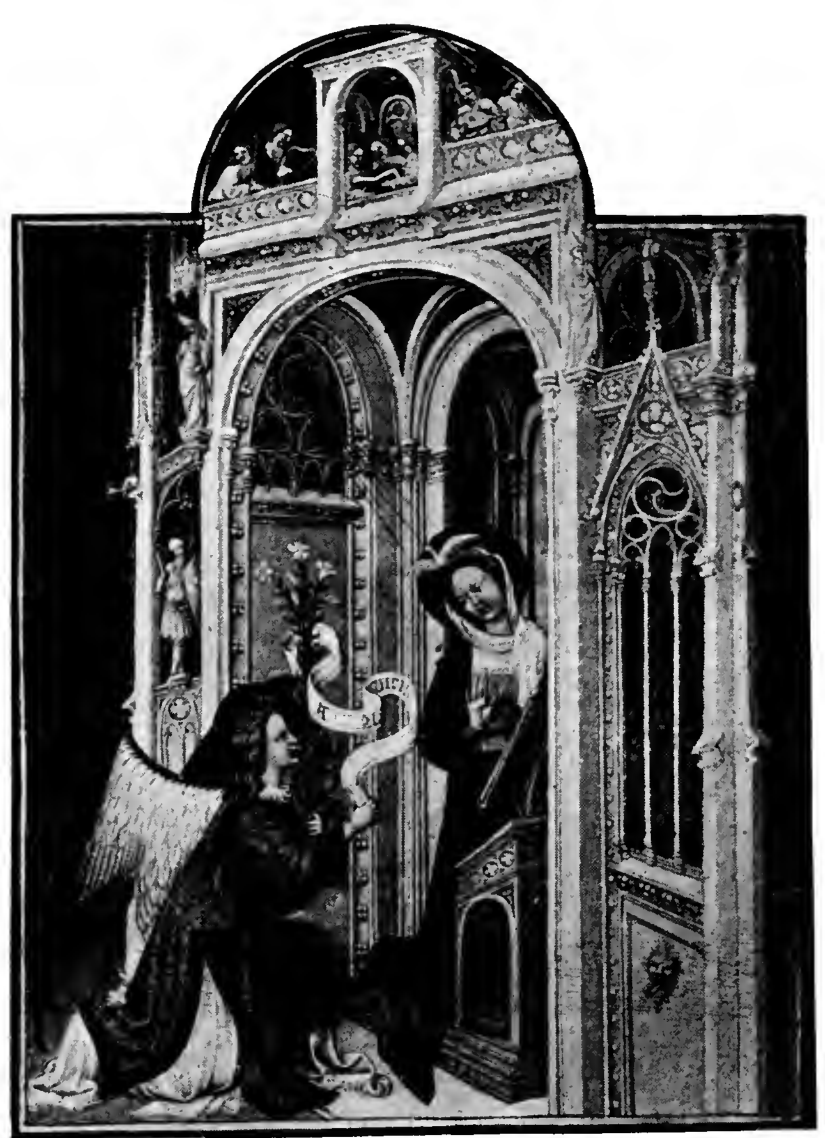
Fig. 36. — Saint Michel en chevalier. Rouilly-Saint-Loup (Aube).

Chose curieuse, les artistes français, qui ont connu aussi cette tradition, la respectent peu : dans nos *Saints Sépulcres*, on voit presque toujours deux vieillards à longue barbe. Néanmoins, il y a des exceptions célèbres : le *Saint Sépulcre* de Solesmes nous montre, comme chacun sait, un Nicodème barbu, et un Joseph d'Arimathie rasé. Il en est de même

1. Voici quelques exemples qu'il serait facile de multiplier : Rogier van der Weyden, *Descente de Croix*, à l'Escurial ; « maître de Flémalle », *Descente de Croix*, à Liverpool ; Van der Meire, *Mise au tombeau*, à Anvers ; Petrus Christus, *Déposition de Croix*, à Bruxelles ; école de Rogier van der Weyden, *Descente de Croix*, à La Haye ; Mabuse, *Mise au tombeau*, dessin de l'Albertina, à Vienne ; Quentin Matsys, *Mise au tombeau*, à Anvers ; « maître de la *Vie de Marie* », *Déposition de Croix*, au musée de Cologne ; Schühlein, *Mise au tombeau*, aile du retable de Tiefenbronn ; école de Schongauer, *Mise au tombeau*, au Musée de Colmar ; Holbein le vieux, *Mise au tombeau*, à Donaueschingen ; Adam Krafft, *Mise au tombeau*, à Nuremberg ; Israël van Mecheln, *Descente de Croix*, gravure ; Ursus Graf, *Mise au tombeau*, gravure ; Walter von Assen, *Mise au tombeau*, gravure.

dans un vitrail d'Évreux du xve siècle consacré à la Descente de Croix[1]; ici, l'un des deux hommes est à la fois chauve et imberbe.

Qu'en conclure ? Sinon qu'au xve siècle, dans les Mystères, les acteurs chargés de représenter Nicodème et Joseph d'Arimathie observaient très probablement une tradition. Cette tradition n'a jamais dû varier en Flandre et en Allemagne. En France, les acteurs ont sans doute usé d'une liberté plus grande, qui se retrouve dans l'art.



Phot. Giraudon.

Fig. 37. — L'Annonciation.
Miniature des *Très Riches Heures* du duc de Berry. Chantilly.

V

Ce ne sont pas seulement des costumes, ce sont des décors, des accessoires, que les artistes ont empruntés à la mise en scène théâtrale.

Dans l'art du moyen âge, le lieu de l'Annonciation resta longtemps indéterminé. Dès la fin du xive siècle, l'usage s'introduisit de représenter la Vierge en méditation dans une chambre : agenouillée devant un pupitre, elle lit dans un beau livre d'Heures enluminé, au moment où l'ange paraît devant elle (fig. 37). Il est certain que les Italiens ont été les premiers à placer la scène de l'Annonciation sous une sorte de léger portique; et avant nous aussi ils ont représenté, en suivant l'exemple des Byzantins, la Vierge avec un livre à la main. Je crois pourtant que les habitudes des Mystères ont contribué, plus encore que l'art italien, à enrichir le décor de l'Annonciation. Les Mystères nous donnent sur ce point des indications précises. Gréban fait dire à la Vierge avant l'Annonciation :

1. Vitrail de la chapelle de la Vierge, xve siècle. Citons aussi un tableau du Louvre (salle des Primitifs français).

Voicy chambrette belle et gente
Pour Dieu mon créateur servir
Et pour sa grâce desservir.
Je voudray lire mon psautier
Psaume après autre tout entier[1].



Phot. Giraudon.

Fig. 38. — La Nativité, par le Maître de Flémalle.
Musée de Dijon.

On voyait donc au théâtre une chambre véritable. Voilà pourquoi les maîtres du xve siècle placent parfois l'Annonciation dans le décor d'une petite cellule de béguine,

1. Gréban, v. 3431 et suiv.

où le vieux buffet brille doucement, où reluit le lustre de cuivre. Parfois la petite chambre se transforme en chapelle : c'est que, dans les Mystères, la scène de l'Annonciation se jouait parfois dans un oratoire. Dans le *Mystère de Rouen*, Marie, avant l'arrivée de l'ange, « entre en son oratoire pour prier Dieu ». Fouquet, convaincu que l'oratoire de la Vierge avait dû égaler en beauté celui de nos rois, donne à l'Annonciation le cadre charmant d'une Sainte-Chapelle[1].

Dans la scène de la Nativité, nous avons déjà signalé la clôture tressée qui protège la crèche. Mais un autre détail mérite encore d'attirer l'attention. Dès les premières années du xve siècle, il est rare que saint Joseph, au moment où il s'agenouille devant le nouveau-né, ne tienne à la main une chandelle. Presque toujours il fait le geste de protéger la flamme contre le vent, à moins qu'il n'ait pris la précaution d'enfermer la chandelle dans une lanterne. Rien n'est plus étonnant, une fois qu'on a remarqué ce détail, que de le rencontrer, toujours le même, dans un vitrail normand de Verneuil, dans un triptyque flamand de Rogier van der Weyden (fig. 26), dans le tableau du maître de Flémalle, à Dijon (fig. 38), dans un tableau allemand de Herlin, dans mille autres œuvres dispersées à travers toute l'Europe. Au fond, rien n'est plus simple à expliquer. Il était certainement de tradition, au théâtre, de représenter saint Joseph une chandelle à la main, au moment de la Nativité. C'était une façon naïve de faire entendre que la scène se passait la nuit. La ressemblance des œuvres d'art prouve que ce petit détail n'était omis nulle part et que la mise en scène des Mystères était partout la même[2].

La prière de Jésus au Jardin des Oliviers, puis son arrestation, offrent dans l'art quelques particularités curieuses. Les artistes ont conçu ce jardin comme un verger rustique de la Touraine ou de la Normandie; il est clos d'une palissade et s'ouvre par un portail surmonté parfois d'un auvent. Au xve siècle, et jusqu'à une époque avancée du xvie, j'ai rarement vu ce détail omis (fig. 33). Bourdichon y est aussi fidèle que les plus humbles miniaturistes : or, Hubert Caillaux, dans le dessin qu'il a tracé du Jardin des Oliviers pour illustrer le *Mystère de Valenciennes*, n'oublie ni la palissade, ni le portail. On en peut donc conclure que c'était là un décor tradition-

1. *Heures* d'Étienne Chevalier. C'était peut-être la Sainte-Chapelle de Bourges. — La Vierge apparaît assise dans une chambre et lisant devant un pupitre dès 1360 ou 1365 dans le *Bréviaire de Charles* V, f° 352. Au commencement du xve siècle, on la voit dans une église, B. N., ms. lat. 9473, f° 17, et lat. 13264, f° 50 v°.

2. Les mystères français ne nous donnent aucune indication à ce sujet, mais la lumière que porte saint Joseph est mentionnée dans le drame de la *Naissance de Jésus-Christ* du poète autrichien Edelpöck. Avant la naissance de Jésus, la Vierge demande à saint Joseph d'aller chercher une lumière : « Mein Joseph, gee bald und bring ein leichte (v. 429). » Le drame d'Edelpöck est de la seconde partie du xvie siècle, il a été publié par Karl Weinhold, dans *Weihnacht: Spiele und Lieder aus Süddeutschland*, Graz., 1855. Dès le xiiie siècle, on savait en France que saint Joseph portait une chandelle au moment de la Nativité. Le poète Geufroi de Paris, dans sa *Bible des sept états du monde*, nous montre la Vierge au moment de la Nativité éveillant saint Joseph et lui demandant d'allumer une chandelle :

Or sus, fait-elle, sans respit,
Et feu et chandelle allumez.

Notices et extraits des mss., t. XXXIX, 1re partie, p. 284.

nel. — Près de Jésus qui prie, les artistes représentent trois apôtres endormis. Ce sont saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, que le Maître voulut avoir près de lui. Presque toujours saint Pierre, tout en dormant, serre sur sa poitrine une épée. On remarquera ce détail dans les vitraux de Rouen, dans les gravures d'Albert Dürer[1], au dossier du siège épiscopal de Burgos. Un accord si remarquable s'explique comme d'ordinaire. Et en effet, dans la *Passion d'Arras*, on voit saint Pierre, avant de se rendre au Jardin des Oliviers, entrer chez un fourbisseur pour y acheter une épée.

Enfin, quand les soldats mettent la main sur Jésus-Christ et que saint Pierre coupe l'oreille de Malchus, les artistes n'oublient jamais de placer, près de Malchus renversé, une lanterne. On n'observe rien de tel dans la première partie du XIVe siècle, mais on voit apparaître la lanterne au XVe siècle et on la retrouve jusqu'au milieu du XVIe[2]. On peut donc tenir pour certain qu'au théâtre il était de tradition de donner une lanterne à Malchus. Et ce qui le prouve bien, c'est que c'est justement lui qui va en demander une à la vieille Hédroit dans la *Passion* de Jean Michel.



Phot. Alinari.

Fig. 39. — Le Christ apparaissant à Madeleine.
Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (XIVe siècle).

Au XIIIe siècle, quand Jésus apparaît à la Madeleine, après sa résurrection, il porte généralement la croix triomphale où flotte l'oriflamme. Dès le XIVe siècle, et plus souvent encore au XVe et au XVIe, il s'appuie sur une bêche. Le plus ancien *Christ à la bêche* que l'on puisse citer est celui de Notre-Dame de Paris. Cette figure, d'une noblesse antique, est l'œuvre de maître Jean Le Bouteiller, qui termina cette partie de la clôture du chœur en 1351 (fig. 39). Faut-il voir là un souvenir de la mise en scène des Mystères ? On peut le croire, car Gréban donne cette indication : « Icy vient Jésus par derrière en forme d'un jardinier ». Jean Michel de son côté nous apprend que Jésus-Christ apparaissait à Madeleine « en estat de jardinier ». Toutefois il faut se souvenir que, dès le commencement du XIVe siècle, les Siennois avaient déjà représenté le Christ ressuscité avec le hoyau sur l'épaule :

1. L'Allemagne pourrait nous offrir de nombreux exemples de cette particularité, car l'agonie de Jésus-Christ au Jardin des Oliviers y avait pris une signification funéraire. Elle était sans cesse représentée sur les pierres tombales et dans les cimetières.

2. On la voit encore chez Le Petit Bernard, graveur du milieu du XVIe siècle, qui subit pourtant l'influence italienne de Fontainebleau.

c'est sous cet aspect qu'il se montre à Madeleine dans le manuscrit italien de Jeanne d'Évreux[1]. Les Siennois eux-mêmes n'ont-ils pas subi ici l'influence de ces représentations sacrées que les Franciscains italiens donnaient dans les églises? C'est une question à laquelle il sera peut-être possible un jour de répondre. L'idée est donc venue d'Italie, mais la mise en scène des Mystères a certainement contribué à la répandre.

De même, il me semble très probable, pour ne pas dire certain, que le grand chapeau de paille du Christ ressuscité est un legs du théâtre. On le voit apparaissant avec ce chapeau à Madeleine dans un vitrail de Serquigny et dans les gravures de Dürer[2]. Ce Christ coiffé d'un chapeau manque sans doute de noblesse, mais comment mieux faire comprendre aux spectateurs que Madeleine prenait le Christ pour un jardinier?

Ce n'est pas seulement dans les scènes de la vie de Jésus-Christ que des détails de ce genre se remarquent; c'est aussi dans celles qui sont consacrées à saint Jean-Baptiste.

Il y a dans la prédication de saint Jean-Baptiste, telle que la représentent les artistes du xve et du xvie siècle, une curieuse petite particularité. Le saint parle aux Juifs du haut d'un tertre de gazon; et, devant lui, une branche d'arbre coupée, posée horizontalement sur deux piquets, figure une espèce de chaire rustique.

Jamais cette sorte de tribune improvisée ne fait défaut dans les œuvres d'art[3]. Qu'il me suffise de citer le beau vitrail de Saint-Vincent de Rouen, œuvre probable d'un des Le Prince : saint Jean-Baptiste parle, appuyé à la barre de bois, et la nature entière fait silence pour l'écouter; un beau cerf est au premier rang de ses auditeurs[4]. Des artistes qu'on croit affranchis du passé, comme Germain Pilon, demeurent encore fidèles à la tradition[5]. — Que ce soit là un legs des Mystères, il n'y a pas à en douter. Le manuscrit du *Mystère de Valenciennes*, illustré par Hubert Caillaux, nous en donne la preuve. La miniature consacrée à la prédication de saint Jean-Baptiste nous le montre, en effet, séparé de ses auditeurs par la barrière de bois traditionnelle[6]. Il est certain que l'artiste a reproduit exactement un détail de mise en scène qu'il avait eu sous les yeux[7].

Il n'est pas jusqu'aux scènes de l'Ancien Testament où ne se remarquent des

1. B. N., franç. 9561, f° 186.

2. Vitrail et gravures sont du xve siècle.

3. On la trouve dès le xve siècle : B. N., ms. latin 1292, f° 9.

4. Le vitrail de Rouen a été copié, au xvie siècle, à Pont-Audemer, mais la copie ne vaut pas l'original.

5. Panneau de la chaire des Grands-Augustins, au Louvre. Nous reproduisons (fig. 40) un bas-relief du xvie siècle qui orne la cheminée d'une maison d'Orléans.

6. Franç. 12 536, f° 77 v°.

7. Dans le *Mistère de la Conception et Nativité de la Vierge*, imprimé pour Jean Petit par Geoffroy Marnef et Michel Le Noir, et illustré de gravures sur bois, on voit saint Jean-Baptiste prêchant du haut de la tribune rustique que nous avons décrite.

particularités qu'expliquent parfaitement les Mystères. Dans les livres d'Heures, on voit généralement, en tête des Psaumes de la Pénitence, une miniature représentant David à genoux demandant pardon à Dieu de ses fautes. Vers la fin du xve siècle, nos enlumineurs mirent à cette place non plus la pénitence de David, mais son péché. Le spectacle est, à coup sûr, moins édifiant. Dans un admirable livre d'Heures enluminé par Bourdichon[1], on voit Bethsabée, toute nue, plongée jusqu'aux hanches dans une fontaine d'azur qui reflète le ciel ; ses cheveux blonds, où il y a des étincelles d'or, ruissellent sur ses épaules. Deux suivantes s'empressent autour d'elle : l'une lui présente un miroir, l'autre tient un peigne et porte une corbeille pleine de bijoux et de fleurs. Du haut d'un balcon, le roi David admire.



Fig. 40. — Prédication de saint Jean-Baptiste.
Bas-relief décorant une cheminée du xvie siècle (Orléans).

Si l'on veut se reporter au *Mistère du Viel Testament,* on trouvera l'original de ce tableau. Pendant que David regarde d'une fenêtre de son palais, Bethsabée se baigne dans la fontaine ; et une de ses suivantes lui présente un miroir en disant :

C'est merveille
De vous voir : onc rose vermeille
N'eut la couleur que vous avez.

Une autre peigne ses beaux cheveux. Ses fleurs, ses bijoux sont préparés ; car on a

Mis à part ses mirelifiques
Senteurs, bouquets, bagues, affiques.

Le Mystère fut sans doute joué à Tours, et Bourdichon, dont l'aimable imagination était si facilement émue par la beauté, a été charmé du spectacle.

Une étude attentive de nos miniatures et de nos vitraux pourra révéler d'autres imitations. Les vies des saints, les scènes du Jugement dernier nous offriront, bientôt, plus d'un exemple de ces emprunts.

Mais ceux que nous avons donnés peuvent suffire à établir notre thèse.

1. Collection du baron Gustave de Rothschild. On trouve le même motif dans une série de manuscrits enluminés par les élèves de Bourdichon. Le motif passa de là dans les livres d'Heures imprimés à Paris, qui ont les rapports les plus étroits avec l'école de Tours. — Le bain de Bethsabée avait été représenté dès la première partie du xve siècle, mais sans grâce. Voir B. N., lat. 1158, f° 102. C'est un livre d'Heures des environs de 1430.

VI

On a beaucoup écrit sur les Mystères ; on a longuement disserté sur l'art des poètes dramatiques, sur leur style, sur leur versification, — toutes choses de peu de prix. On a tout dit des Mystères, sauf pourtant l'essentiel. Car, s'ils méritent l'attention, ce n'est point du tout à cause de leurs qualités littéraires : ce sont de pauvres choses que nos drames religieux du xve siècle. Mais comment leur être sévère quand on songe qu'ils ont inspiré les plus grands peintres ? N'est-ce rien d'avoir enseigné à Rogier van der Weyden, à Fouquet, à Memling des groupements, des attitudes, de leur avoir imposé des costumes et jusqu'à la couleur de ces costumes ?

Cela revient à dire que, dans le théâtre du moyen âge, le tableau vivant a seul de l'intérêt. C'est là, en effet, que réside tout l'art de nos Mystères. Et tel fut sans doute le sentiment du public du xve siècle, — car il me paraît difficile que les développements métaphysiques de Justice et de Miséricorde, ou le long sermon de saint Jean-Baptiste aient été écoutés avec beaucoup d'attention. Mais voir Jésus en personne, le voir devant ses yeux vivre, mourir, ressusciter, voilà ce qui touchait la foule, et jusqu'aux larmes.

Les érudits se sont posé mille questions sur la mise en scène des Mystères, comme si c'était là un problème difficile à résoudre. Il suffit de regarder. Les tableaux, les vitraux, les miniatures, les retables nous offrent sans cesse l'image de ce qu'on voyait au théâtre. Certaines œuvres d'art sont des copies plus frappantes encore, car l'action y est simultanée, comme dans les Mystères. Les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la Vie de la Vierge, — où l'on voit dix scènes différentes se dérouler sur le même fond de paysage, où les acteurs du drame se transportent naïvement d'une *mansion* à une autre, — nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique.

Si l'on avait un jour la fantaisie de remettre à la scène un Mystère, rien ne serait plus facile que de costumer et de grouper les acteurs ; et ce serait pour l'artiste un plaisir rare de voir s'animer les Vierges de Memling, ou les personnages des *Heures* d'Étienne Chevalier.

Ainsi les Mystères ont proposé à l'art des costumes, des décors, des agencements nouveaux. Ils ont contribué à donner aux scènes de l'Évangile un air de réalité familière.

C'est dans la seconde partie du xve siècle et au commencement du xvie que cette influence est le plus sensible. En face de l'art italien qui devient tous les jours plus

noble, tous les jours plus général, l'art de l'Europe du Nord conserve une sorte de bonhomie populaire. Cette bonhomie il la doit, au moins en partie, aux naïvetés et au réalisme un peu terre à terre de la mise en scène d'alors.

Comme les Mystères se jouaient partout à peu près de la même manière, on ne s'étonne pas de voir partout aussi les artistes reproduire les mêmes costumes, les mêmes décors, les mêmes jeux de scène. De sorte que le théâtre a contribué pour sa part à unifier l'art de la fin du moyen âge.

Suivant Creizenach, qui a étudié le premier le développement du théâtre du moyen âge chez tous les peuples de l'Europe, il est une influence qui se retrouve dans tous les Mystères : celle de la France[1]. Ce phénomène, qu'il ne cherche pas à expliquer, semble avoir pourtant des causes assez faciles à découvrir. Paris, en effet, était, depuis 1402, la seule ville de la Chrétienté qui eût un théâtre permanent. D'autre part, l'Université de Paris restait ce qu'elle avait toujours été, la première du monde ; c'était, à côté de la papauté, la plus haute autorité morale ; les étudiants de tous les pays y affluaient. N'est-il pas naturel que ces clercs qui assistaient évidemment aux représentations des Confrères de la Passion aient rapporté chez eux les habitudes du théâtre parisien? S'il en est ainsi, il faut admettre que la plupart des traditions de la mise en scène sont nées en France, de sorte que la nouvelle iconographie religieuse qui doit beaucoup à l'Italie doit aussi beaucoup à la France.

VII

On ne s'étonne pas de voir les formules nouvelles, venues d'Italie ou nées du théâtre, se répandre si vite et devenir si universelles, quand on connaît l'esprit de l'art de cette époque. Les artistes du xve siècle imitent avec presque autant de docilité que ceux du xiiie. L'imitation est toujours la grande loi de l'art. Que l'on étudie par exemple les miniatures de nos livres d'Heures, on sera surpris de leur uniformité : toutes les scènes y sont réduites en formules où rien ne varie. A Paris, à Tours, à Rouen, l'illustration des livres de prières tenait autant de l'industrie que de l'art. Seul, le chef de l'atelier était un véritable artiste[2], seul, il se permettait d'innover avec discrétion.

Rien de plus curieux que d'étudier les livres sortis de l'atelier de Bourdichon à Tours[3]. Le maître est un charmant artiste d'une sensibilité délicate, qui, tout en res-

1. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, t. I, p. 357 et suiv.
2. Voir à ce sujet le livre de M. Henry Martin, *Les miniaturistes français*, Paris, 1906.
3. J'ai étudié cet atelier dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905.

pectant les grandes lignes de la tradition, ne craint pas d'introduire dans les scènes consacrées un joli détail. Ses inventions deviennent immédiatement des canons d'école, que ses élèves copient avec une docilité si exemplaire qu'on n'a aucune peine à reconnaître les livres sortis de son officine.

Donnons un exemple des audaces que se permettent les maîtres. Il y a eu, vers la fin du xve siècle, un artiste qui a osé modifier l'iconographie de l'arbre de Jessé. Au lieu de nous montrer le patriarche *couché* et voyant en rêve un grand arbre sortir de son ventre, il le représente *assis* sous un dais en forme de tente. A ses côtés, quatre prophètes, choisis parmi ceux qui ont prédit la naissance du Sauveur, sont debout. Enfin au-dessus de sa tête s'élève le tronc du grand arbre, dont les branches portent des rois, une Vierge et un enfant en guise de fleurs. La scène ainsi conçue est moins mystérieuse, mais elle est mieux équilibrée et les lignes en sont plus belles. L'origine de cette innovation remonte au *Speculum humanæ Salvationis :* c'est là qu'on voit pour la première fois Jessé, non plus couché, mais assis[1]. Sur-le-champ, les miniaturistes rouennais s'emparèrent de cette nouveauté[2]. Les maîtres verriers normands suivirent leur exemple, et adoptèrent une disposition qui semblait faite pour eux. Presque tous les vitraux de l'arbre de Jessé que j'ai vus en Normandie reproduisent exactement la disposition des miniatures (fig. 41)[3]; je n'en connais pas où la scène ait plus de noblesse. Il y a donc eu à la fin du xve siècle une formule nouvelle de l'arbre de Jessé que toute la Normandie a adoptée. On voit comment une invention artistique eut immédiatement ses adeptes.

La diffusion de la gravure sur bois, dans le cours du xve siècle, donna plus de consistance encore aux types consacrés. C'est alors que les agencements imaginés par les grands artistes acquirent force de loi. L'image de piété naquit. Aux yeux du peuple, le principal mérite de ces naïves gravures était d'être toujours semblables à elles-mêmes. L'apparition des livres xylographiques et bientôt des livres illustrés donna à l'iconographie du xve siècle plus de cohésion encore. Les artistes qui les avaient sans cesse sous les yeux y ont, comme nous le verrons, souvent cherché des modèles. Les peintres, les verriers, les tapissiers, les émailleurs copient des gravures. Ce sont des échanges continuels, une imitation constante. Quand on aura pris la peine d'établir des séries iconographiques, on verra combien les artistes créateurs sont rares ; on verra aussi combien est petite la part d'invention des plus

1. Voir à ce sujet Jean Lafond, *Arnoult de La Pointe* dans le *Bulletin de la Société des amis des monuments rouennais*, 1911.

2. Arsenal, n° 416 (beau livre d'Heures de l'École de Rouen). Arsenal, n° 429 et n° 635 (École de Rouen).

3. Rouen : Saint-Godard (très beau vitrail de 1506), Saint-Vincent (vitrail très apparenté avec les miniatures). Saint-Maclou; Elbeuf : église Saint-Étienne (arbre de Jessé de 1520, le meilleur des vitraux de Saint-Étienne) ; Bourg-Achard ; Caudebec-en-Caux ; Évreux : cathédrale (Chapelle de la Vierge) ; Bernay : église de la Couture (1499) ; Pont-l'Évêque ; Verneuil (église de la Madeleine) ; le type en s'éloignant de Rouen se déforme. D'autre part, l'influence de Rouen s'étend jusque dans la Somme (vitrail de l'arbre de Jessé de l'église de Roye).

grands maîtres. Si l'on étudie les admirables gravures de Martin Schongauer, on s'apercevra que, malgré sa haute originalité, ce grand artiste a reçu presque tous ses agencements iconographiques de la tradition franco-flamande. Mais Martin Schongauer, à son tour, a été copié servilement ou imité librement par une foule d'artistes allemands. Dans l'art germanique ou flamand du XVe et du XVIe siècle, on le retrouve sans cesse. Il est partout. Wenceslas d'Olmütz copie son *Annonciation* et sa *Nativité*, François Bocholt s'empare de sa *Tentation de saint Antoine*, Israël van Mecheln, de sa *Montée au Calvaire*, de sa *Mort de la Vierge*, de ses *Vierges sages*; Aldegrever s'inspire de son *Annonciation*, Cranach, de sa *Tentation*; un anonyme illustre un livre de piété d'une *Passion* de Jésus-Christ qui n'est autre que celle de Martin Schongauer[1]. Albert Dürer l'étudie sans cesse : il est impossible de ne pas être frappé des rapports qu'il y a entre la *Passion* de Martin Schongauer et la *Passion* sur cuivre de Dürer qui porte la date de 1508. — Mais Albert Dürer est copié à son tour. La Passion que lui avait inspirée Schongauer est imitée bientôt par Lucas de Leyde[2]. Toutes ces gravures célèbres, où Dürer avait su concilier l'originalité et le respect de la tradition, seront imitées cent fois en Allemagne par des anonymes, en Italie par Zoan Andrea, Benedetto Montagna[3], en France par nos maîtres verriers[4].

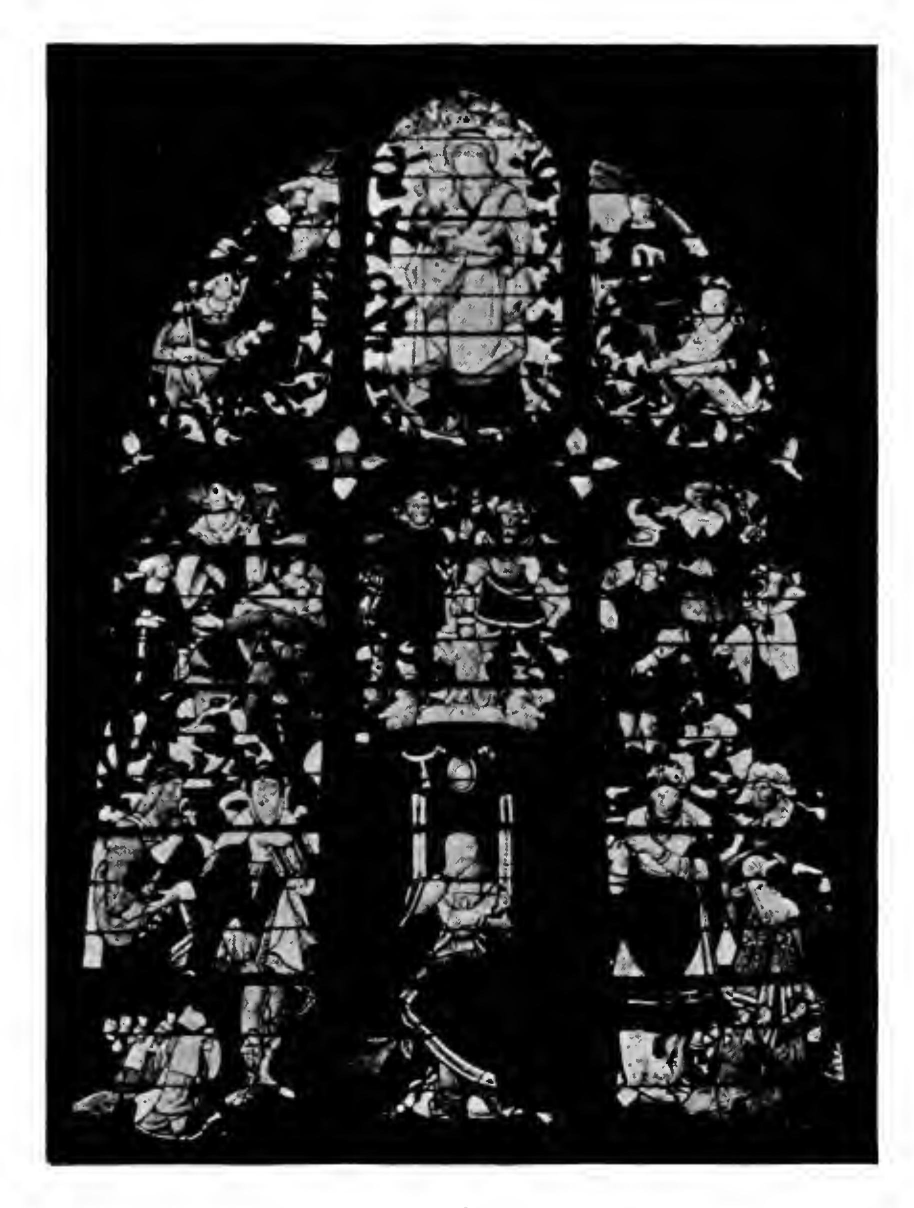


Fig. 41. — Arbre de Jessé.
Vitrail de Caudebec-en-Caux (Seine-Inférieure), XVIe siècle.

1. *Gaistliche Usslegung des Lebes Jhesu Christi*. Les Italiens eux-mêmes imitent Martin Schongauer. Je vois dans l'œuvre de Nicolas Rossex de Modène une apparition de Jésus-Christ à la Madeleine qui est évidemment inspirée de la gravure de Schongauer.

2. En 1521. Lucas de Leyde connaissait aussi Schongauer.

3. Sans parler de Marc-Antoine et de Campagnola.

4. Les imitations de Dürer par nos maîtres verriers du XVe siècle sont fréquentes. On voit des copies pres-

On s'explique, maintenant, comment l'iconographie nouvelle a pu acquérir une telle force de cohésion. C'est ainsi que se sont propagées ces formules, tellement immuables qu'elles donnent l'illusion d'un canon religieux; car l'art du xv[e] siècle est, dans ses grandes lignes, presque aussi immobile que l'art du xiii[e].

Tels sont les cadres nouveaux que l'art italien et l'art dramatique ont préparés aux artistes. Nous allons voir maintenant entrer dans cette iconographie nouvelle des sentiments jusque-là inconnus, qui vont la vivifier.

que littérales de ses gravures à Brou, à Conches, aux Ricey (Aube). Il y en a beaucoup d'autres. Notre chapitre IV, 2[e] Partie, est consacré en partie à l'influence de l'*Apocalypse* de Dürer sur nos artistes et en particulier sur nos maîtres verriers.

CHAPITRE III

L'ART RELIGIEUX TRADUIT DES SENTIMENTS NOUVEAUX LE PATHÉTIQUE

I. Caractère nouveau du christianisme a partir de la fin du XIIIe siècle. — II. La Passion de Jésus-Christ. Place qu'elle tient désormais dans la pensée chrétienne. — III. L'art représente a son tour la Passion de Jésus-Christ. Le Christ en croix. Le Christ assis sur le calvaire. — IV. Le Christ de pitié. Origine de cette figure. La vision de saint Grégoire. Les différents aspects de cette vision dans l'art. Les instruments de la Passion. — V. Le sang du Christ. La Fontaine de vie. Le Pressoir mystique. — VI. La Passion de la Vierge. Les Sept Douleurs. La Vierge de pitié. Les Pitiés sculptées. — VII. Les Saints Sépulcres. Leur origine. Leur iconographie. — VIII. Dieu le Père portant son Fils mort. Origine de cette figure.

I

Quand on a passé de longues années à contempler les figures vraiment saintes qui ornent nos cathédrales du XIIIe siècle, on a une étrange surprise en entrant soudain dans l'art du XVe. On est presque tenté de se demander si c'est bien la même religion que les artistes interprètent. Au XIIIe siècle, tous les côtés lumineux du christianisme se reflètent dans l'art : la bonté, la douceur, l'amour. Tous les visages semblent éclairés par le rayonnement du Christ adossé au grand portail. Il est très rare que l'art consente à représenter la douleur et la mort ; ou, s'il les représente, c'est pour les revêtir d'une incomparable poésie. A Notre-Dame de Paris, saint Étienne, mourant sous les coups de ses bourreaux, semble une figure de l'innocence et de la charité ; couchée sur un linceul que soutiennent deux anges, la Vierge morte semble dormir du plus doux sommeil. La Passion de Jésus-Christ, elle-même, n'éveille aucun sentiment douloureux. Au jubé de Bourges, la croix qu'il porte sur son épaule, en montant au Calvaire, est une croix triomphale ornée de pierres précieuses. Toute cette admirable *Passion* de Bourges égale la sérénité de l'art grec : on dirait les métopes mutilées d'un temple.

Jamais l'art n'a mieux exprimé qu'au XIIIe siècle l'essence du christianisme;



aucun docteur n'a dit plus clairement que les sculpteurs de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges, de Reims, que le secret de l'Évangile et son dernier mot, c'était la charité, l'amour.

Au xv[e] siècle, il y a longtemps que ce reflet du ciel s'est éteint. La plupart des œuvres qui nous restent de cette époque sont sombres et tragiques ; l'art ne nous offre plus que l'image de la douleur et de la mort. Jésus n'enseigne plus, il souffre : ou plutôt il semble nous proposer ses plaies et son sang comme l'enseignement suprême. Ce que nous allons rencontrer désormais, c'est Jésus nu, sanglant, couronné d'épines, ce sont les instruments de sa Passion, c'est son cadavre étendu sur les genoux de sa mère ; ou bien, dans une chapelle obscure, nous apercevrons deux hommes qui le mettent au tombeau, pendant que des femmes s'efforcent de retenir leurs larmes.

Il semble que désormais le mot mystérieux, le mot qui contient le secret du christianisme, ne soit plus « aimer », mais « souffrir ».

Le sujet favori de l'âge où nous allons entrer est donc la Passion. Le haut moyen âge n'a guère représenté que le Christ triomphant, le xiii[e] siècle a trouvé dans le type du Christ enseignant son chef-d'œuvre[1], le xv[e] siècle n'a voulu voir en son Dieu que l'homme de douleur. Le christianisme se présente désormais sous son aspect pathétique. Assurément la Passion n'a jamais cessé d'en être le centre : mais auparavant la mort de Jésus-Christ était un dogme qui s'adressait à l'intelligence, maintenant, c'est une image émouvante qui parle au cœur.

Il est certain que les Mystères, qui mettaient sans cesse sous les yeux de la foule les souffrances et la mort de Jésus-Christ, contribuèrent à familiariser les artistes avec ces images de tristesse et de deuil. Mais une semblable explication serait très insuffisante. Car, ce goût des Mystères, d'où vient-il lui-même? Comment se fait-il qu'au xiv[e] siècle les chrétiens aient voulu voir souffrir et mourir leur Dieu? Pourquoi, au cours du xv[e] siècle, le drame de la Passion s'allonge-t-il sans cesse, devient-il toujours plus terrible, toujours plus atroce? L'art et le théâtre du xv[e] siècle ont évidemment leur origine dans le même sentiment.

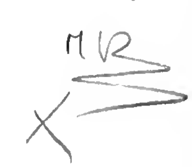
Or, quand on étudie avec attention la littérature religieuse du moyen âge, on y remarque, dès la fin du xiii[e] siècle, d'étonnantes nouveautés. La sensibilité, jusque-là contenue, s'y exalte. La surprise est grande pour celui qui a vécu dans la familiarité des sévères docteurs du xi[e] et du xii[e] siècle, qui transposent toutes les réalités en symboles, qui se meuvent dans le pur éther de la pensée. Seul, saint Bernard, dans quelques sermons, pouvait nous laisser pressentir ces élans, ces sanglots, ces cris de la sensibilité blessée. Désormais les penseurs les plus austères, un Gerson, par exemple, sortiront brusquement de l'abstraction, pour peindre Jésus souffrant,

1. Ce Christ enseignant, si grave, est encore, par un certain côté, le Christ triomphant, puisqu'il foule aux pieds l'aspic et le basilic. Voir *l'Art religieux du XIII[e] siècle en France*, 4[e] édit., p. 61.

pour pleurer sur ses plaies, pour compter les gouttes de son sang. Une tendresse inconnue détend les âmes. On dirait que la chrétienté tout entière reçoit le don des larmes.

Qui a ouvert cette source vive? Qui a frappé ainsi l'Église au cœur? Ce problème, un des plus intéressants qu'offre l'histoire du christianisme, n'a jamais été résolu; disons toute la vérité, il n'a même jamais été nettement posé. Il semble que les historiens n'aient pas remarqué ce débordement de la sensibilité. C'est, assurément, faute d'avoir étudié la pensée chrétienne dans l'art chrétien qui en exprime si finement les moindres nuances.

Je crois que, si l'on veut remonter à la source d'où tant de pitié a coulé sur le monde, il faut aller tout droit à Assise. Saint François est comme le second fondateur du christianisme, et Machiavel n'avait pas tout à fait tort d'écrire : « Le christianisme se mourait, saint François l'a ressuscité. » Saint François a l'air de découvrir le christianisme ; ce qui pour les autres est une formule morte est pour lui la vie même. En présence d'un Christ peint sur une croix, il eut la révélation de la Passion, et, dès lors, il en souffrit si profondément qu'il finit par en porter les marques : miracle de l'amour qui étonna l'Europe et fit naître des formes toutes nouvelles de la sensibilité. Ses moines mendiants, qui bientôt couvrirent toute la chrétienté, répandirent son esprit. Saint François eut des imitateurs: il y a quelque chose de lui chez tous les grands mystiques du XIVe et du XVe siècle.



II

Mais, sans prétendre apporter en un sujet si délicat une solution définitive, laissons à d'autres la recherche des causes, et contentons-nous d'étudier l'atmosphère morale où nos œuvres d'art sont nées.

Dès le commencement du XIVe siècle, la Passion devint la grande préoccupation des âmes. Sainte Gertrude écrit qu'aucun exercice ne peut se comparer à la méditation de la Passion : c'est Jésus-Christ lui-même qui le lui a enseigné [1]. Un vendredi saint qu'elle écoutait en pleurant le récit des souffrances du Sauveur, Jésus lui apparut soudain et recueillit ses larmes dans une coupe d'or [2].

Suso ne se contentait pas de méditer la Passion : il la jouait pour lui tout seul, la nuit, dans la solitude de son couvent. Il imaginait que tel pilier du cloître était le Jardin des Oliviers, tel autre le prétoire, tel autre la maison du grand-prêtre; il allait

1. *Vita*, lib. III, cap. XLII.
2. *Ibid.*, lib. IV, cap. XXVI.

de l'un à l'autre en portant une lourde croix, uni à Jésus-Christ et souffrant avec lui. Sa Passion se terminait devant le crucifix de la chapelle. En revenant, il croyait accompagner la Vierge, et il la voyait toute couverte du sang de son Fils[1]. Il est probable que Suso a eu le premier l'idée de ce qu'on a appelé longtemps après « le chemin de la croix ».

Les livres consacrés à la Passion, méditations, poèmes, dialogues, commencent à se multiplier ; au xve siècle, leur nombre croîtra encore. Pour leur donner plus de crédit, on les attribue à saint Bernard ou à saint Anselme; mais rien dans ces livres, qui ne parlent qu'au sang et à la chair, ne porte la marque de ces grands docteurs[2]. La plupart de ces opuscules sont anonymes.

Il faudrait se garder de croire que cette exaltation de la sensibilité fût particulière aux mystiques : l'Église tout entière entra dans ces sentiments. Que l'on parcoure les recueils liturgiques de Daniel, de Mone, de Dreves, et qu'on y cherche les hymnes du xive et du xve siècle, on sera étonné de la place qu'y tient la Passion. Ces recueils d'hymnes sont un fleuve de poésie. Pendant deux siècles, la pitié a débordé des âmes. En France, en Allemagne, des poètes qui ne se connaissent pas, qui ne s'imitent pas, chantent avec une égale ferveur la lance, les clous, les épines de la couronne, le bois de la croix, les plaies, le sang du Christ ; le même sujet est repris cent fois et cent fois renouvelé. Ces œuvres tendres, ingénieuses, exquises sont fouillées avec autant d'amour qu'un beau retable de chêne ou d'ivoire. Plusieurs de ces courts chefs-d'œuvre, que la Passion a inspirés, méritent d'être comparés aux plus touchantes *pitiés*, aux plus tragiques mises en croix, que la peinture et la sculpture aient produites. C'est de la sorte qu'on peut mesurer la force d'un sentiment.

Ceux qui vivent dans le siècle montrent la même dévotion aux souffrances de Jésus-Christ. Philippe de Maizières, le bon serviteur de Charles V, rêve, sur ses vieux jours, de fonder un nouvel ordre de chevalerie en l'honneur de la Passion[3]. Vers le même temps, Isabeau de Bavière fait écrire pour elle des *Méditations* sur la Passion de Jésus-Christ[4]. Le peuple se contente d'assister aux Mystères, mais, quand les imprimeurs commenceront à faire des livres à son usage, il achètera volontiers les innombrables petits *Traités*, *Miroirs*, *Orologes* de la Passion qui paraîtront dans toutes les langues de l'Europe.

Que disent tous ces livres? Si l'on veut en sentir toute la nouveauté, il faut les comparer à ceux des anciens docteurs.

1. *Vita*, lib. XV.

2. Le *De Planctu Mariæ* attribué à saint Bernard est très justement rejeté par les auteurs de l'*Hist. littér. de la France*, t. XIII, p. 224. — Quant au *Dialogue de la Vierge et de saint Anselme* sur la Passion, il est évidemment très postérieur à saint Anselme. Saint Anselme lui-même y est mis en scène, et il y apparaît canonisé. Il y est question de la couronne d'épines de la Sainte-Chapelle. Voir *Patrol.*, t. CLIX., col. 271.

3. En 1390-95 : les statuts en sont conservés à l'Arsenal, ms. nº 2251.

4. Ce livre n'est qu'une adaptation des *Méditations* du pseudo-Bonaventure.

Un curieux phénomène, et qui frappe d'abord, c'est le petit nombre de traités ou de sermons consacrés à la Passion, au XIe, au XIIe, au XIIIe siècle même. Les sermonnaires entretiennent plus volontiers les fidèles de la naissance et de la résurrection de Jésus-Christ que de sa mort ; ou, s'ils en parlent, ce n'est pas pour les attendrir, mais pour les instruire. Le sermon d'Ives de Chartres sur la Passion est le modèle du genre ; on n'y trouve pas autre chose que des symboles [1]. Le souvenir de la Passion ne fait pas verser de larmes à saint Anselme, car, au moment où il va s'émouvoir, il songe qu'il devrait bien plutôt se réjouir, puisque la mort de son Dieu l'a sauvé [2]. L'imagination répugne encore à se représenter le détail des souffrances de Jésus-Christ ; elle ne veut pas le voir amaigri, sanglant, livide. Voici comment, au XIIe siècle, on se figure Jésus mourant sur la croix : « Il incline la tête parce qu'il veut nous donner un baiser, il étend les bras parce qu'il veut nous embrasser, et il semble nous dire : « O vous qui souffrez, venez à moi. » S'il a voulu qu'on lui ouvrît le cœur, c'est pour montrer combien il nous aime [3]. » — Toute la douceur du christianisme primitif respire dans ce passage des *Méditations* de saint Anselme.

Veut-on voir maintenant ce qu'imagine le XIVe siècle? Ouvrons les *Révélations* de sainte Brigitte, un de ces livres ardents qui ont laissé une trace profonde. C'est la Vierge elle-même qui parle à la sainte, et qui lui raconte tout ce qu'elle a souffert. Elle a vu mettre son fils en croix, et elle s'est évanouie ; et voici dans quel état elle l'a revu, quand elle est revenue à elle : « Il était couronné d'épines, ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang... Ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre, ramené en arrière, touchait le dos, comme s'il n'avait plus d'intestins [4]. »

N'est-il pas vrai de dire que le christianisme du XIVe siècle ne ressemble pas à celui du XIIe ?

Une imagination insatiable s'applique à toutes les circonstances de la Passion. Comment Jésus fut-il flagellé? Tauler y a pensé si souvent qu'il lui semble qu'il a assisté au supplice. Il sait qu'on l'attacha avec tant de force à la colonne que le sang jaillit de l'extrémité de ses ongles. On le frappa d'abord sur le dos, puis on le retourna. Il n'était plus qu'une plaie : « Son sang et sa chair s'écoulaient [5]. »

Olivier Maillart nous affirme qu'il reçut cinq mille quatre cent soixante-quinze coups de verges [6]. Jean Quentin, auteur de l'*Orologe de dévotion*, ajoute que « les

1. *Patrol.*, t. CLXII, col. 562.
2. *Patrol.*, t. CLVIII, col. 675.
3. *Patrol.*, t. CLVIII, col. 761.
4. Sainte Brigitte, *Révélations*, Rome, 1628, 2 vol. in-fol., t. Ier, p. 22. Ce passage a été traduit par Olivier Maillart et introduit dans son *Hist. de la Passion*.
5. Tauler, *Exercitatio super Vita et Passione Salvatoris nostri*, cap. XXIV.
6. Olivier Maillart, *Hist. de la Passion*, 1493. Ce nombre était reçu : « Si l'on disait tous les jours, pendant un an, les 15 pater du Rosaire, on aurait le nombre des plaies de Jésus-Christ (5475). » Johannes de Langheym, *De Rosario*, Moguntiæ, 1495.

verges et les escourges se rompaient sur lui, et que les nœuds restaient fichés dans sa chair ». Sainte Brigitte le vit emmener après la flagellation, et elle remarqua qu'il laissait, en marchant, des traces sanglantes [1].

A force d'avoir été méditée, la scène du Calvaire acquit, dès le commencement du xve siècle, une épouvantable précision. — On répétait, après l'auteur des *Méditations*, qu'avant de le crucifier, on lui arracha violemment sa robe qui était collée à ses plaies ; d'un seul coup toutes ses blessures se rouvrirent [2]. Alors, pour la troisième fois, suivant Gerson, on lui mit la couronne d'épines ; or, d'après le *Speculum passionis*, la couronne avait soixante-dix-sept épines, et chaque épine avait trois pointes [3]. Puis, on l'étendit sur la croix couchée à terre. Les trous étaient faits d'avance, et l'on cloua sans peine la main droite ; mais on ne pouvait amener la main gauche jusqu'à l'autre trou qui était trop éloigné : « Alors, dit l'*Orologe de dévotion*, ils vous attachèrent des cordes à l'espaule et soubs l'ayselle. Et, afin qu'ils purent tyrer plus fort, ils appuyoient leurs pieds à votre croix, et puis tous ensemble tyrèrent si terriblement que toutes les veines et tous les nerfs de vos bras se rompirent [4]. » Une fois les clous enfoncés, les bourreaux hissèrent la croix. Soulevée à force de bras et tirée par des cordes, elle tomba lourdement dans le trou profond qui avait été creusé pour la recevoir. La secousse fut terrible pour le patient. Car, dit Tauler, les clous qui avaient percé ses mains et ses pieds n'avaient pas d'abord fait couler le sang parce que la peau était entrée dans la blessure et l'avait fermée; mais, quand la croix s'enfonça en terre, le choc fut si rude que les plaies s'ouvrirent et que le sang jaillit [5].

La descente de croix offrait d'autres sujets de larmes. Tout sanglant, le cadavre fut déposé sur les genoux de la mère. Elle essaya, dit sainte Brigitte, de détendre ce pauvre corps contracté; elle voulut croiser les mains sur la poitrine, leur donner l'attitude familière de la mort, mais les articulations refusèrent de fléchir [6]. Alors elle se jeta sur la face de son fils et le couvrit de baisers ; quand elle releva la tête, son visage était plein de sang [7]. Longtemps elle le tint embrassé sans vouloir se séparer de lui ; elle suppliait qu'on l'ensevelît avec lui [8] ; elle versait tant de larmes que « son âme et sa chair semblaient vouloir se volatiliser en pleurs [9] ».

Voilà quel était le sujet ordinaire des méditations du fidèle au xve siècle : s'asso-

1. *Révélat.*, t. Ier, p. 22. Même détail dans Tauler, *op. cit.*, cap. xxvi.
2. *Méditat.*, cap. lxv. Tauler, *op. cit.*, cap. xxxiii.
3. *Speculum passionis*, Udalrich Pender, Nuremberg, 1507.
4. Même détail dans Gerson, *Exposit. in Passion.* (*Œuvres*, Anvers, 1706, t. III, p. 1190.)
5. Tauler, *op. cit.*, cap. xxxvi.
6. Sainte Brigitte, t. Ier, p. 22.
7. *Specul. passion.*
8. *Orologe de dévotion.*
9. *De planctu beatæ Mariæ* (attribué à saint Bernard).

cier à la Passion devint l'acte principal de la piété chrétienne. La messe, que l'on interprétait jadis comme un raccourci de l'histoire de l'humanité, n'est plus envisagée que comme une commémoration du drame du Calvaire [1]. La journée elle-même, avec ses divisions, devient comme une figure mystique de la Passion du Sauveur; chaque heure qui sonne rappelle au chrétien une souffrance de Jésus-Christ. De petits traités pieux font coïncider les épisodes de la Passion avec les heures du jour [2].

III

Quelle forme ces sentiments nouveaux ont-ils revêtue dans l'art?

On est frappé d'abord, quand on passe en revue ce qui nous reste du XIVe, du XVe et du XVIe siècle, de la quantité prodigieuse d'œuvres d'art consacrées à la Passion. Les vitraux et les retables sont encore si nombreux qu'on ne peut essayer de les énumérer. Les pertes ont été pourtant incalculables.

Ces innombrables images ne suffisaient pas à rassasier la piété; on voulait avoir la Passion à son chevet; de là ces diptyques ou triptyques d'ivoire qui abondent dans toutes les collections, et qui sont de véritables retables domestiques [3]. Des générations ont espéré et souffert devant ces fragiles bas-reliefs qui amusent aujourd'hui les curieux.

On sent partout le désir ardent de s'associer à la Passion. Dans les retables on

1. Voir O. Maillart, *Hist. de la Passion*, au début.

2. *Méditations sur la Passion* (chez la Veuve J. Trepperel, sans date, incunable). De là aussi le titre d'*Orologe* donné aux méditations sur la Passion. Il faut voir en ce genre l'*Horologium passionale* (publié peut-être par les Franciscains d'Augsbourg) : 24 images de la Passion correspondent aux 24 heures du jour et de la nuit. Un autre ouvrage, les *Precationes cotidianæ* (exemplaire unique à la bibliothèque d'Heidelberg), met les jours de la semaine en rapport avec les instruments de la Passion : le dimanche on médite sur la couronne d'épines, le lundi, sur le suaire et l'éponge, le mardi, sur le fouet, etc.

3. Il me paraît d'ailleurs évident que les grands retables en bois sculptés en Flandre, au XVe et au XVIe siècle, n'ont été à l'origine que des imitations agrandies de nos triptyques d'ivoire. Que l'on compare, par exemple, au Musée de Cluny, le triptyque d'ivoire de Saint-Sulpice-du-Tarn au grand retable flamand de Champdeuil, on sera frappé des ressemblances. Ici et là, on verra au milieu, et dominant toute la composition, la Crucifixion, à gauche le Portement de Croix, à droite la Descente de Croix, en dessous quelques scènes de l'Enfance analogues (l'Adoration des mages et la Présentation au temple dans le triptyque ; l'Adoration des mages et la Nativité dans le retable). Architecture générale, choix et disposition des épisodes, tout est identique. Seule l'iconographie diffère, ce qui est tout naturel, car l'ivoire est du XIVe siècle et le retable du XVe. Les retables flamands de Meignelay et d'Anvers, au Musée de Cluny, nous laissent parfaitement reconnaître l'original français. Les sculpteurs flamands, d'ailleurs, ne sont pas toujours restés fidèles à ce prototype. Beaucoup de leurs retables (augmentés de volets peints) sont uniquement consacrés aux scènes de la Passion. Ces œuvres pittoresques, riches en petits personnages épisodiques, soldats sonnant du cor, enfants chevauchant des bâtons, cavaliers aux longs panaches, n'ont rien à voir avec le grand art. On dirait des boîtes pleines de jouets. Ils n'en furent pas moins contemplés avec une vive, une enfantine sympathie. Il est possible qu'ils aient agi plus profondément sur des âmes simples que de vrais chefs-d'œuvre.

voit souvent des donateurs agenouillés qui semblent vouloir partager les souffrances de Jésus-Christ[1] ; on en voit dans les vitraux, on en voit dans les tableaux. Toujours ils semblent pénétrés de reconnaissance et d'amour ; leurs regards, leurs mains jointes disent clairement : « C'est pour moi qu'il a souffert, c'est pour moi qu'il est mort. » Il en est qui n'y peuvent tenir, qui se lèvent et qui vont aider Jésus à porter sa croix[2]. D'autres fois, comme dans la fresque de Chauvigny, en Poitou (fig. 42), c'est l'Église entière qui vient au secours de Jésus : papes, cardinaux, prêtres, laïques, tous s'empressent, tous veulent mettre la main à la lourde croix.



Fig. 42. — Les chrétiens aidant Jésus-Christ à porter sa croix.
Fresque de Notre-Dame de Chauvigny (Vienne), fin du xv[e] siècle.

L'art se rencontre ici avec les mystiques, et particulièrement avec l'auteur de l'*Imitation*.

Étudions de plus près quelques-unes des scènes de la Passion, et voyons jusqu'à quel point elles expriment tout ce monde de sentiments nouveaux.

Et d'abord, la figure du Christ en croix va nous révéler quelques-unes de ces nuances nouvelles de la sensibilité chrétienne. Dès les premières années du xv[e] siècle, rien n'est plus émouvant que la silhouette du Crucifié. Les bras ne sont plus largement ouverts, comme autrefois, et presque horizontaux ; ils s'élèvent au contraire au-dessus de la tête et tendent à la verticale. La tête, qui était auparavant placée sur la traverse de la croix, est maintenant au-dessous. On sent que tout le poids du corps porte sur les deux mains, et, avant toute réflexion, cet hiéroglyphe

1. Retable de Lawarde-Mauger (Somme), retable de Vignory (Haute-Marne).

2. Dans les livres d'Heures. Voir, sur ce sujet, chanoine Urseau, *La peint. décorat. en Anjou*, 1920, p. 12 et suiv.

tragique, cette sorte d'Y, donne un choc douloureux[1]. La croix cesse tout d'un coup d'être un symbole, et apparaît, pour la première fois, comme un gibet. L'attitude du corps renforce encore cette impression: il est allongé, rigide, immobile. Pendant tout le XIVe siècle, les jambes étaient à moitié pliées, et le supplicié, arqué violemment, formait un S. Pourtant, cette silhouette tourmentée, convulsive est cent fois moins émouvante que cette longue figure qui pend ; elle est si exténuée, si vidée de substance, qu'elle n'est pas plus large que la croix. Il est impossible, devant cet anéantissement physique, de ne pas songer à l'épouvantable description de sainte Brigitte (fig. 43).



Fig. 43.
Le Christ en croix.
Fragment
d'un vitrail de Louviers (Eure).

Un détail, emprunté aux mystiques, achève la physionomie de ce Christ du XVe siècle. Il a été crucifié, non pas la tête nue, comme autrefois, mais avec la couronne d'épines : c'est pourquoi sa barbe et ses cheveux sont parfois glacés de sang.

C'est sous cet aspect que se présente le Christ en croix, durant tout le XVe siècle et une partie du XVIe. Une telle image correspondait sans doute exactement au sentiment des âmes, car nous la voyons adoptée dans la France entière. La Normandie nous la montre aux vitraux de Louviers, de Verneuil, et dans le tableau du Palais de justice de Rouen, contemporain de Louis XII ; la Champagne, aux vitraux de Rosnay, d'Auxon, de Creney, de Longpré ; la Franche-Comté, au vitrail de Saint-Julien ; le Bourbonnais, au vitrail de Moulins; la Bresse, au vitrail d'Ambronay. Les exemples pourraient être multipliés à l'infini.

Ce type du Christ en croix s'est élaboré dans la dernière partie du XIVe siècle. La couronne d'épines ne se montre guère au XIIIe siècle[2] ; elle apparaît dans les premières années du XIVe : elle affectait alors la forme d'une torsade légère et ressemblait à un gracieux ornement. C'est dans le parement d'autel de Charles V, au Musée du Louvre (fig. 9), qu'elle se montre (vers 1370) sous son aspect véritable. A partir de ce moment, elle ne fera plus défaut.

Quant à l'attitude du Christ, avec ses bras levés au-dessus de sa tête et ses jambes rigides, elle était déjà trouvée dans les premières années du XVe siècle, comme le prouve la fresque de Saint-Bonnet-le-Château, dans la Loire[3].

1. La tête et les bras du Christ sont déjà placés de cette façon au XIVe siècle. Ce qui est propre au XVe siècle, c'est l'attitude du reste du corps.

2. M. de Mély en a cependant signalé un exemple. Le Christ couronné d'épines se voit déjà au temps de saint Louis sur la couverture de l'évangéliaire de la Sainte-Chapelle (à la Bibl. Nation.). Il y a, dans cet exemple isolé, une influence évidente de la fameuse relique conservée à la Sainte-Chapelle.

3. Voir Déchelette et Brassart, *Les peintures murales du moyen âge et de la Renaissance en Forez*, Mont-

Au xvi[e] siècle, cette touchante figure du Crucifié, la plus émouvante que l'art ait imaginée, sera remplacée, sur la croix, par une sorte de demi-dieu antique, un Prométhée aux muscles saillants, qui nous viendra, avec tant d'autres choses, de l'Italie.

Mais ce n'est pas le Christ en croix qui est l'œuvre la plus originale de nos artistes. Ils ont su créer une figure nouvelle, qui n'appartient qu'à eux, et qui est comme le résumé douloureux de toute la Passion.



Fig. 44.
Christ assis attendant le supplice.
Vénizy (Yonne).

Jésus, nu, épuisé, est assis sur un tertre; ses pieds et ses mains sont liés avec des cordes; la couronne d'épines déchire son front, et ce qui lui reste de sang coule avec lenteur. Il semble attendre, et une tristesse profonde emplit ses yeux qui ont à peine la force de s'ouvrir.

Qui n'a rencontré, en parcourant la France, cette statue tragique? Mais le sens des œuvres du passé est si complètement aboli chez nous, que je n'ai jamais vu cette figure désignée sous son nom véritable. En tout lieu, on l'appelle un *Ecce homo*, et parfois une inscription accrédite cette erreur. Car l'erreur est manifeste. Sans être très fréquente, la scène de l'*Ecce homo* se rencontre plus d'une fois dans l'art de la fin du moyen âge. Or le Christ y est conçu tout autrement : il s'offre au peuple debout, revêtu de la pourpre dérisoire, et souvent même il tient à la main le sceptre de roseau[1]. Telle n'est pas la statue dont nous parlons; elle représente le Christ assis, dépouillé de son manteau, les mains liées. C'est donc un autre moment de la Passion que l'artiste a choisi, mais lequel?

Une particularité m'a averti d'abord que la scène ne saurait se passer dans le prétoire. Aux pieds du Christ assis, à Salives, dans la Côte-d'Or, à Vénizy, dans l'Yonne (fig. 44), à Saint-Pourçain, dans l'Allier, on remarque une tête de mort. Or, la tête de mort, dans la langue de l'art religieux, désigne le Calvaire; nous pressentons

brison, 1900. La fresque de Saint-Bonnet doit être des environs de 1400. Ce type du Christ en croix est fréquent dans les manuscrits des premières années du xv[e] siècle. Voir B. N., ms. lat. 9471, f[o] 10, f[o] 27, f[o] 165 v[o], et lat. 924, f[o] 30.

1. Par exemple dans le bas-relief de Villeneuve-l'Archevêque.

déjà que l'artiste n'a pas voulu nous montrer le commencement, mais la fin de la Passion. Et, en effet, un bas-relief de Guerbigny, dans la Somme, nous prouve que c'est bien sur le roc du Calvaire que Jésus est assis; car derrière lui se dresse la croix et, près de lui, se voit la robe qu'on vient de lui arracher, et, sur la robe, les dés. Une fois prévenu, on trouvera facilement d'autres preuves. Un bas-relief de Saint-Urbain de Troyes représente les épisodes du Calvaire[1] : or, avant la Crucifixion, on aperçoit Jésus, assis, les mains liées, couronné d'épines, dépouillé de sa robe. Un vitrail de Maizières (Aube) nous montre, entre le Portement de croix et la Crucifixion, une figure semblable. Jean Bellegambe, dans son fameux triptyque de la cathédrale d'Arras, a choisi le même moment de la Passion : Jésus est assis sur un tertre, tel que nous l'avons décrit, et il attend que les bourreaux aient achevé de percer les trous de la croix. Un vitrail de l'hôpital de Chalon-sur-Saône est tout aussi caractéristique[2].



Fig. 45. — Le Christ assis attendant le supplice. Gravure du xve siècle. Cabinet des Estampes.

Ainsi, aucun doute n'est possible. La statue du Christ assis, imaginée par les artistes du xve siècle, ne représente pas un Christ bafoué dans le prétoire, mais un Christ attendant la mort sur le Calvaire. Je croirais volontiers que cette image de douleur a été inspirée aux artistes par les Mystères. C'est au théâtre, en effet, qu'ils avaient pu voir pendant quelques instants le Christ dépouillé de sa robe, attendant avec résignation que les bourreaux aient préparé sa croix. La diffusion de ce motif nouveau semble concorder avec la plus grande vogue des Mystères, car presque tous les Christ assis sont de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie. Je n'en connais qu'un seul qui soit daté, c'est celui de Guerbigny : il a été mis en place conformément aux dernières volontés d'un habitant du village qui mourut en 1475.

Quelle que puisse être d'ailleurs l'origine de cette figure, on en comprend maintenant toute la signification. Le Christ a déjà été souffleté, couronné d'épines, cou-

1. Ce bas-relief est du xve siècle.

2. On pourrait citer beaucoup d'autres exemples tout aussi significatifs. Dans les *Heures* de Pigouchet, les dessins des bordures nous montrent assez souvent le Christ assis attendant que les bourreaux aient percé la croix. Voir aussi l'estampe anonyme du xve siècle, que nous reproduisons (fig. 45).

vert de crachats, flagellé; il a porté sa croix sur le chemin du Calvaire; les bourreaux lui ont brutalement arraché sa robe, qui était devenue comme sa propre chair, puisqu'elle collait à toutes ses plaies. Maintenant, il s'assied, épuisé, et il ne lui reste plus qu'à mourir. Par une dérision suprême, et comme s'il était capable de s'enfuir, on lui a lié les pieds et les mains; la tête penchée sur l'épaule, les bras croisés sur la poitrine, il attend. Ce Christ assis résume toute la Passion; tel qu'il est là, il a épuisé la violence, l'ignominie, la bestialité de l'homme [1].



Fig. 46. — Le Christ à la colonne. Saint-Nicolas de Troyes (xvi[e] siècle).

Je ne crois pas que l'art ait jamais conçu quelque chose de plus poignant : c'est l'abîme de la douleur, et c'est aussi l'extrême limite de l'art. Le Christ en croix, dont nous parlions tout à l'heure, ce long Christ suspendu au gibet, a déjà rendu l'esprit; ses yeux sont fermés, et le centurion vient de lui donner le coup de lance. Le Christ assis pense et souffre. Il fallait donc exprimer la plus profonde douleur morale qui puisse s'imaginer, unie à la souffrance physique portée à son paroxysme. Problème redoutable et bien fait pour intimider les plus grands artistes. Nos vieux maitres l'abordent avec leur bonne foi, leur candeur ordinaires; ils sont aussi simples que de coutume et ne semblent pas se douter qu'ils tentent ce que personne n'avait jamais osé.

Raconter l'agonie d'un Dieu, montrer un Dieu épuisé, meurtri, couvert d'une sueur de sang, une telle entreprise eût fait reculer les Grecs du v[e] siècle. Leur conception héroïque de la vie les rendait peu sympathiques à la douleur. Pour eux, la souffrance, qui détruit l'équilibre du corps et de l'âme, est servile; c'est un désordre que l'art ne

1. Je suis convaincu que dès la fin du xv[e] siècle cette figure du Christ assis a pris la valeur d'un symbole. Albert Dürer a représenté, en tête de la Passion, un Christ assis *qui a les pieds et les mains percés*. C'est donc bien, comme nous le disons ici, un résumé de toute la Passion. C'est l'homme de douleur. C'est ce qui explique que d'assez bonne heure on ait pu appeler cette figure un *Ecce homo*, ou même qu'on ait pu lui mettre aux mains le sceptre de roseau (il y en a un exemple à Saint-Étienne de Beauvais, si toutefois le roseau n'est pas moderne). Cette figure dont le sens primitif commençait à s'oublier, semblait propre à représenter n'importe quelle circonstance de la Passion. Le nom qu'on lui donnait d'ordinaire était « Dieu de pitié » ou « Dieu piteux ».

doit pas éterniser. Seules, la beauté, la force, la sérénité doivent être proposées à la contemplation des hommes : ainsi l'œuvre d'art devient bienfaisante, ainsi elle offre à la cité le modèle de la perfection où elle doit tendre. Ce peuple de dieux et de héros de marbre dit au jeune homme : « Sois fort, et, comme nous, domine la vie. » Voilà la leçon que donne et donnera sans cesse l'antiquité. Grande leçon, assurément, et qui, depuis la Renaissance, a fait hésiter les âmes. Michel-Ange eut beau être chrétien, il fut subjugué par l'héroïsme antique. Son *Christ* de la Minerve, beau comme un athlète, porte la croix comme un triomphateur : nulle trace de souffrance sur son visage impassible. Michel-Ange, comme un Grec, méprise et enseigne à mépriser la douleur. Instruits par son exemple, les Français, vers 1540, commencèrent à avoir honte d'exprimer la souffrance. Le *Christ à la colonne* de Saint-Nicolas de Troyes est un héros que ne sauraient atteindre les outrages des esclaves (fig. 46). L'artiste qui l'a sculpté n'imite pas seulement les procédés de Michel-Ange, il participe à son esprit. Car ce qui rend si dramatique l'histoire de l'art de la Renaissance, en France et dans toute l'Europe, c'est que c'est l'histoire de la lutte de deux principes, de deux conceptions de la vie.

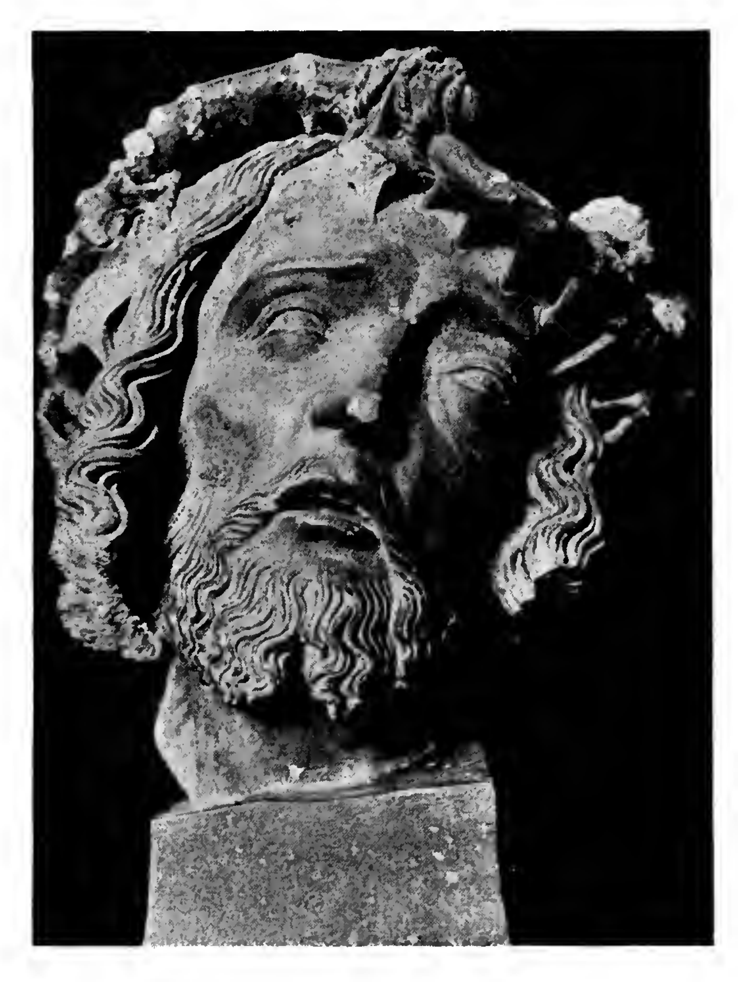


Fig. 47. — Tête de Christ.
Musée du Louvre.

Que voulaient donc dire nos vieux maîtres gothiques? Ils voulaient dire que la douleur existe et qu'il ne sert à rien de la nier quand on la sent mêlée à la trame des choses. Au fond, ils avaient raison. Une religion, un art, où la douleur n'a pas sa place, n'expriment pas toute la nature humaine. La Grèce, elle-même, lassée de ses belles légendes qui ne consolaient pas, se mit à pleurer avec les femmes de Syrie la mort d'Adonis. Il faut que les larmes longtemps contenues s'ouvrent un passage.

Gardons-nous, d'ailleurs, de calomnier nos artistes. Nous semblions croire, tout à l'heure, qu'en exprimant la douleur ils avaient voulu la glorifier et enseigner que « souffrir » était le dernier mot de l'Évangile ; mais telle ne fut pas leur pensée. Au fond, ce qu'ils ont voulu glorifier, ce n'est pas la souffrance, mais l'amour ; car, ce qu'ils nous montrent, c'est la souffrance d'un Dieu qui meurt pour nous. La souffrance n'a donc de sens que quand elle est acceptée avec amour, quand elle se

transfigure en amour : « aimer » reste au xve comme au xiiie siècle le suprême enseignement de l'art chrétien.

L'amour, en effet, se mêle à la souffrance dans les œuvres des plus grands. Certes tous leurs Christ assis ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais il n'en est guère qui ne soient émouvants. Il n'y a, pour en être touché, qu'à les regarder avec sympathie. La tête de pierre peinte, acquise récemment par le Louvre, est l'unique débris d'un Christ assis (fig. 47[1]). C'est une des plus belles œuvres de ce genre qu'on puisse citer. Les joues sont creuses, les yeux gonflés se cernent de meurtrissures verdâtres ; le front, où s'enfoncent les épines, est rouge de sang. Ce serait la tête d'un pauvre hère, à qui l'on vient d'appliquer la question et que l'on a presque tué, si le regard n'avait tant de douceur, et si la bouche entr'ouverte ne laissait échapper un soupir de résignation. A ces signes, le Dieu caché se révèle.

A Saint-Nizier de Troyes, un Christ assis, intact celui-là, est digne d'être cité parmi les plus pathétiques (fig. 48). La couronne d'épines a été si profondément enfoncée dans sa tête qu'elle ressemble à un turban. Les cheveux et la barbe forment de lourdes masses raidies par le sang coagulé. Les yeux expriment une sorte d'étonnement douloureux. Ce Dieu avait beau tout savoir et tout prévoir, il n'avait pas, semble-t-il, imaginé tant de férocité chez les fils d'Adam. Mais, en même temps, la tête, qui est restée droite, l'attitude, qui demeure ferme, disent la volonté de souffrir jusqu'au bout et d'accomplir le sacrifice. Je n'ai jamais rencontré de Christ assis qui puisse rivaliser avec celui-là ; mais la France est encore si mal connue que des œuvres de cette beauté peuvent demeurer cachées dans des églises de village.

IV

Une autre figure du Christ souffrant, qu'on désigne souvent sous le nom de « Christ de pitié », apparaît chez nous vers la même époque. A première vue, elle a l'air de ressembler à la précédente, mais on va voir qu'elle en diffère tout à fait. Le Christ, couronné d'épines, la tête penchée sur l'épaule, les mains croisées sur la poitrine, est debout. Parfois il est adossé à la Croix. Il semble souffrir encore, et pourtant il a déjà traversé la mort : car ses pieds et ses mains sont percés, son côté est ouvert. D'ailleurs, il est souvent enfoncé à mi-corps dans le tombeau. Cette image étrange, qui veut rendre contemporains la souffrance et la mort, ressemble à un rêve ; et c'est, en effet, une vision. Une légende racontait que le Christ s'était montré sous

1. On pourrait penser aussi à un Christ portant sa croix.

cet aspect au pape saint Grégoire le Grand, pendant qu'il célébrait la messe. La tradition, d'ailleurs, ne semble pas remonter très haut. Aucune des Vies de saint Grégoire recueillies par les Bollandistes n'en fait mention[1]; Jacques de Voragine, lui-même, à la fin du XIIIe siècle, l'ignore encore. Cette légende est née évidemment à Rome, et elle a dû naître dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem où on voulait que l'apparition ait eu lieu[2]. Un tableau conservé dans l'église a fort bien pu donner naissance à la tradition[3]. J'ai trouvé, en effet, dans l'œuvre du graveur flamand Israël van Mecheln, contemporain de Dürer, une estampe qu'il donne comme une copie d'une image conservée à Rome dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem : « C'est, dit-il, dans une inscription, une copie de la sainte image de pitié que le pape saint Grégoire le Grand avait fait peindre à l'église Sainte-Croix à la suite de sa vision (fig. 49). » Le Christ nu, les mains croisées, est représenté à mi-corps, et il est adossé à la croix. C'est là le prototype de tous les Christ de pitié. Mais, chose étrange, le tableau — comme le prouvent le monogramme IC XC et une inscription en caractères grecs, mal copiée par le graveur, et devenue incompréhensible — était l'œuvre d'un artiste byzantin. Il se pourrait donc que cette image, apportée d'Orient au XIIe ou au XIIIe siècle[4], ait frappé par son étrangeté, et qu'on ait fini, au bout de deux ou trois générations, par imaginer que le pape saint Grégoire l'avait fait peindre pour consacrer une vision.



Fig. 48. — Christ assis attendant la mort. Saint-Nizier de Troyes.

1. *Acta Sanct.*, Mars, t. II.

2. Voir *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalem* par dom Raimondo Besozzi, Rome, 1750, in-4°, p. 155. Une autre tradition, mais beaucoup plus récente, semble-t-il, voulait que l'apparition ait eu lieu dans l'église Saint-Grégoire au Mont Célius. C'est ce que rappelle une inscription et un bas-relief. Voir Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. VI, p. 235. On trouve parfois dans nos livres d'Heures du XVe siècle une autre tradition. Il est dit que la vision eut lieu au Panthéon, ce qui est de toute invraisemblance, puisque au temps de saint Grégoire le Panthéon n'était pas encore une église. Dans le contrat passé à Avignon entre un prêtre et le peintre Charronton (il s'agit du fameux tableau de Villeneuve-les-Avignon), la vision de saint Grégoire est placée à Sainte-Croix de Jérusalem. Le contrat ajoute, au mépris de toute chronologie, que saint Hugues, chartreux, doit assister saint Grégoire.

3. Il y avait en effet à Sainte-Croix de Jérusalem une chapelle souterraine dédiée à saint Grégoire le Grand c'est certainement là que se trouvait le tableau dont nous allons parler; voir Besozzi, *op. cit.*, p. 65.

4. Cette image, en effet, apparaît en Orient dès le XIIe siècle. Voir G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 483 sqq.

Comment expliquer la fortune de cette image ? Pourquoi, au xv[e] siècle, se répand-elle dans toute l'Europe ? — La raison en est fort simple : c'est que d'énormes indulgences y étaient attachées. Si, après s'être confessé, on récitait devant une représentation du Christ de pitié sept *Pater*, sept *Ave* et sept courtes prières appelées « les oraisons de saint Grégoire », on obtenait six mille ans de « vrai pardon [1] ». C'était saint Grégoire lui-même, disait-on, qui avait obtenu cette faveur de Jésus-Christ. Dans le courant du xv[e] siècle, les papes augmentèrent encore ces indulgences déjà surprenantes, et le chiffre des années de pardon devint prodigieux. Un manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève parle de quatorze mille ans [2], un retable d'Aix-la-Chapelle, de vingt mille [3]; enfin les manuscrits et les livres d'Heures de la fin du xv[e] siècle n'annoncent pas moins de quarante-six mille ans d'indulgence [4]. Chiffre énorme, mais que l'Église, qui voit tout sous l'aspect de l'éternité, trouve petit. Aussi lit-on sous l'image d'un Christ de pitié, à Saint-Léonard, dans l'Oise, quelque chose de plus étonnant encore. Il y est dit qu'une fois les prières récitées devant l'image, si l'on traverse un cimetière, on gagnera autant d'années de pardon qu'il y a eu de corps enterrés là depuis l'origine [5].

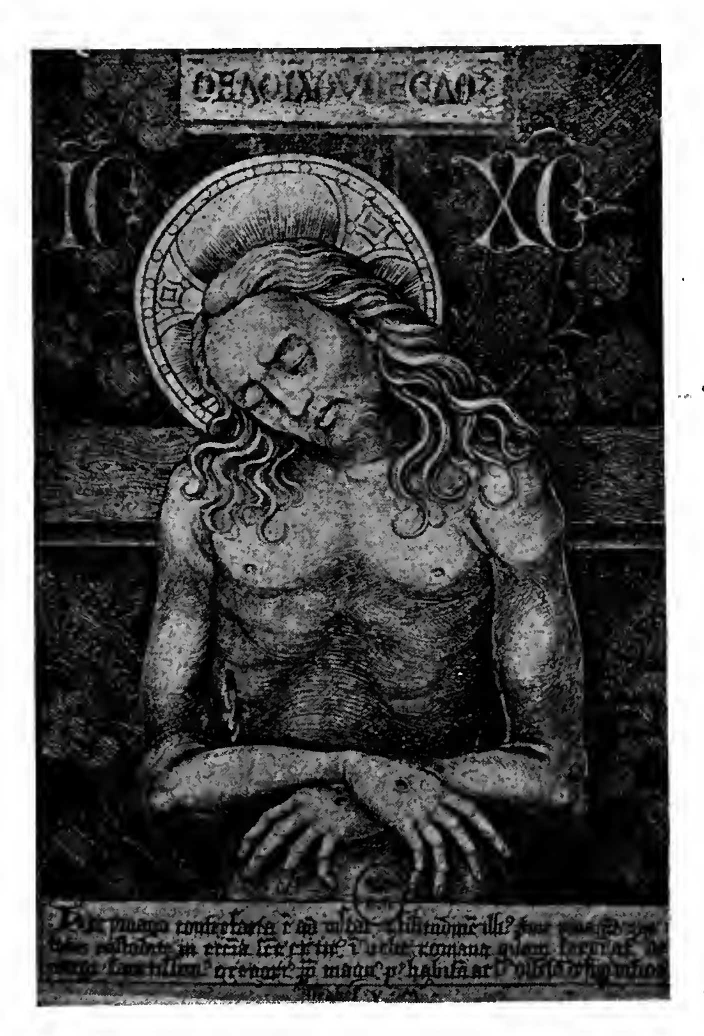


Fig. 49. — Le Christ de saint Grégoire.
Gravure d'Israël van Mecheln. Cabinet des Estampes.

Dans tous les cas, comme on le voit, il fallait avoir sous les yeux l'image du Christ de pitié. C'est ce qui explique pourquoi elle est si fréquente dans les livres d'Heures, manuscrits ou imprimés. Des fidèles, pensant à ceux qui n'avaient pas de livres, offrirent aux églises des vitraux, des retables, des tableaux qui la représentaient. Les graveurs du xv[e] siècle la multiplièrent à l'usage des pauvres, les peintres, à l'usage des riches.

On a maintenant le secret de la vogue du Christ de pitié. Ce sont évidemment

1. B. N., latin 10528, f° 19 v°.

2. B. Sainte-Geneviève, n° 2705, f° 20. Même chiffre dans une estampe des Pays-Bas : voir Holtrop, *Monum. typograph. des Pays-Bas au XV[e] siècle*, La Haye, 1868, in-fol.

3. Retable de la Messe de saint Grégoire dans une des chapelles du Dôme d'Aix-la-Chapelle.

4. Arsenal, n° 428, f° 185. Même chose dans les *Heures* à l'usage de Poitiers de Simon Vostre, 1491.

5. Signalé par le chanoine Marsaux.

des pèlerins qui, à leur retour de Rome, l'apportèrent chez nous. Dès les premières années du XIV[e] siècle, en effet, les Italiens avaient commencé à reproduire l'image vénérée de Sainte-Croix de Jérusalem. Giovanni Pisano est un des premiers qui l'aient copiée. Le Christ de pitié dont il décora la chaire de la cathédrale de Pise n'est nullement une invention de son génie, mais une simple imitation du tableau de Rome[1]. La chaire de Pise fut terminée en 1310; a partir de cette date, les exemples sont assez nombreux en Italie. Il suffira de citer, au Campo Santo de Pise, le tombeau de la famille Gherardesca, à Santa Croce de Florence, le tombeau des Baroncelli, à Santa Maria Novella, le tombeau de Tedice Aliotti et, au Musée archéologique de Milan, un bas-relief funéraire qui semble être de toutes ces copies la plus littérale[2]. Tous ces monuments sont de la première partie du XIV[e] siècle. Il est remarquable que presque toutes ces images du Christ souffrant soient sculptées sur des tombeaux : on voulait sans doute, en priant devant le tombeau du défunt, obtenir pour son âme les indulgences promises au nom de saint Grégoire.

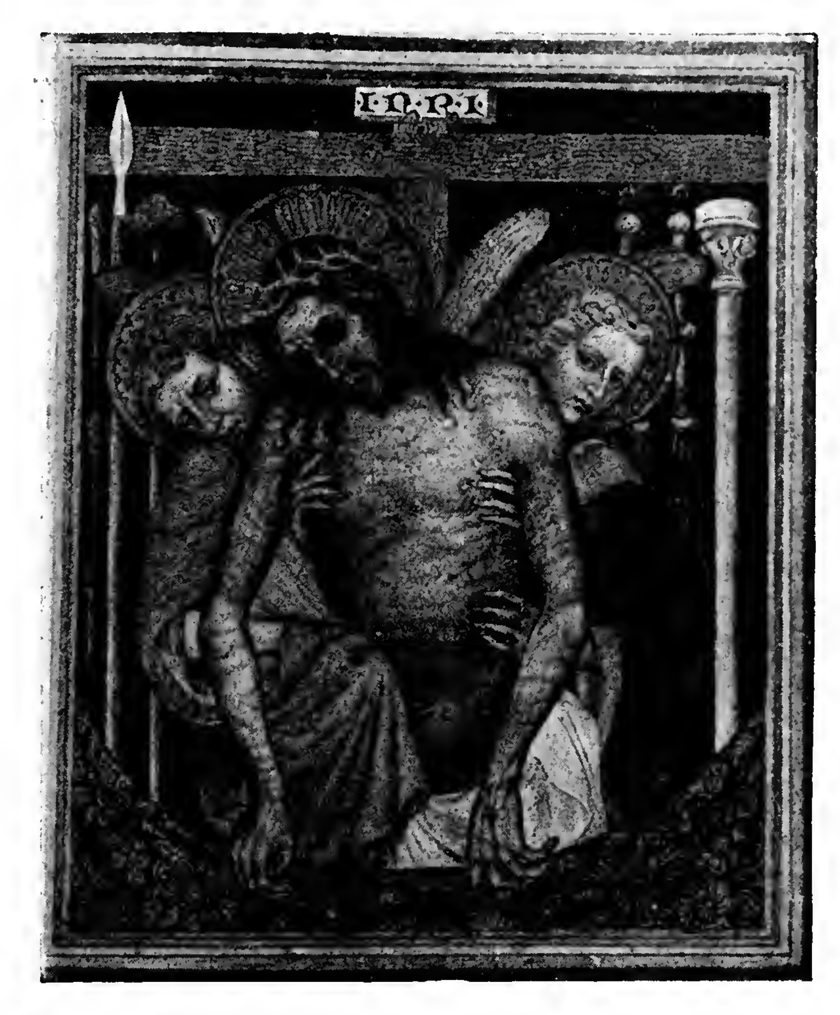


Fig. 50. — Le Christ de saint Grégoire.
Grandes Heures du duc de Berry.

En France, les images du Christ de pitié apparaissent un peu plus tard. Un sceau de Jean, abbé d'Anchin, qui porte la date de 1374, nous en offre le plus ancien exemple[3]. Quelques années après, le Christ de pitié se rencontre dans un livre d'Heures de la Bibliothèque Nationale, qui a tous les caractères des manuscrits du XIV[e] siècle finissant[4].

Bien que les représentations du Christ de pitié dérivent d'une sainte image

1. Ce Christ est aujourd'hui au Musée de Berlin.

2. Le Christ y est représenté adossé à la croix, comme on le voit dans la gravure d'Israël van Mecheln. On trouvera le bas-relief de Milan dans Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. IV, p. 589.

3. Roman, *Manuel de Sigillographie*, p. 180.

4. B. N., latin 10528, f° 20. Voir aussi latin 18026, f° 196 v°, manuscrit à peu près contemporain du précédent. En 1383, Philippe de Bourgogne acheta au peintre Jean d'Orléans un tableau représentant « Nostre-Seigneur dedans le sépulcre et l'ange qui le soutient » ; Dehaisnes, *Documents sur l'hist. de l'art dans la Flandre*, etc., t. II, p. 599.

aujourd'hui perdue, elles n'eurent rien d'immuable. Elles se présentent sous quatre aspects différents.

Le Christ nu, la tète penchée, les mains croisées, sort à mi-corps du tombeau. C'est la forme la plus simple et la copie exacte de l'original.

Le Christ est toujours debout dans son tombeau, mais deux anges, pleins de respect, l'assistent ; tantôt ils soulèvent un rideau derrière lui et tantôt ils soutiennent son corps (fig. 50), ou ses bras qui semblent vouloir retomber sans force [1].

Souvent les deux anges sont remplacés par la Vierge et saint Jean ; ce qui est, comme on le sait, un des thèmes favoris des maîtres italiens. C'est l'idée de la Passion éternelle du Christ, d'une Passion se continuant même par delà la mort, qui a amené ce groupement nouveau. Le Christ s'était montré souffrant à saint Grégoire, il paraissait naturel d'associer à sa souffrance la Vierge et saint Jean ; la pauvre image de pitié devient alors une merveille de sentiment. Qui n'a vu au Musée Brera, à Milan, le plus beau des Christ de pitié, celui de Giovanni Bellini ? Saint Jean, la bouche entr'ouverte, laisse échapper une plainte, tandis que la Vierge, avec une tendresse avide, appuie sa joue contre celle de son Fils [2].

Enfin les artistes imaginèrent de représenter la scène même de l'apparition. Le pape saint Grégoire célèbre la messe : parfois, il est seul, mais, le plus souvent, il est entouré de cardinaux et d'évêques. Soudain le Christ de pitié se montre sur l'autel, soit plongé jusqu'à mi-corps dans le tombeau, soit debout et adossé à la croix ; souvent, il presse de sa main les lèvres de sa plaie et fait jaillir son sang dans le calice. C'est ce qu'on appelle la *Messe de saint Grégoire.*

Des quatre façons de figurer le Christ de pitié, la dernière a été de beaucoup la plus usitée en France comme dans les Pays-Bas et en Allemagne. Les gravures sur bois qui se vendaient dans les foires représentaient toujours la *Messe de saint Grégoire* [3]. Ces naïves estampes, répandues dans tous les pays du Nord, ont fixé l'iconographie du sujet. Les plus grands artistes en subissaient l'ascendant, et n'osaient modifier une scène si bien établie dans l'imagination populaire ; leur invention ne s'exerce que sur les détails. Le maître à l'S [4], par exemple, sans rien changer au thème principal, lui a donné, par quelques additions, une grandeur d'épopée (fig. 51). Aux côtés de saint Grégoire, il a agenouillé tout le vieux monde féodal. Sous la ban-

1. Christ de pitié d'Écos (Eure). Il est probable que les deux anges soulevant un rideau se voyaient sur l'image de Sainte-Croix de Jérusalem, bien que la gravure d'Israël van Mecheln ne nous les donne pas. Ce qui semble le prouver, c'est que la plus ancienne copie, celle de Giovanni Pisano, nous les montre. Ils figurent aussi sur le bas-relief de Milan, qui semble la copie la plus fidèle de l'original.

2. En France, ce thème du Christ entre la Vierge et saint Jean est plus rare. On l'y rencontre cependant ; témoin le triptyque de broderie du Musée de Chartres.

3. Voir les exemples dans Bouchot, *Les deux cents incunables xylographiques du cabinet des Estampes*, nos 106, 107, 108, 109, 110, 111. Ces estampes populaires sont, suivant M. Bouchot, originaires de la Lorraine, de la Champagne et de la Picardie.

4. Graveur des Pays-Bas de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe.

nière de saint Pierre, que les clefs décorent, se pressent les deux clergés, régulier et séculier. En face, sous le pennon impérial, armorié de l'aigle à deux têtes, se rangent l'Empereur, les rois, les princes, les ducs, les barons, et jusqu'à l'humble manant. L'humanité entière contemple donc, avec saint Grégoire, le miracle d'un Dieu souffrant pour les hommes. Mais ce n'est pas encore assez, car par delà ce monde, l'artiste nous laisse entrevoir l'autre. On aperçoit, au premier plan, des figures qu'enveloppent des flammes : ce sont les âmes du Purgatoire, que l'humanité, confiante en la promesse faite à saint Grégoire, va délivrer par ses prières. Ainsi, par son amour, le Christ de pitié unit les deux mondes. D'une simple anecdote, le maître à l'S a su dégager un dogme. Mais c'est au moment où la *Messe de saint Grégoire* atteint à sa plus haute expression qu'elle va disparaître : quelques années encore, et les protestants, en attaquant les indulgences, vont obliger les catholiques à examiner leurs traditions et à rejeter les légendes[1].

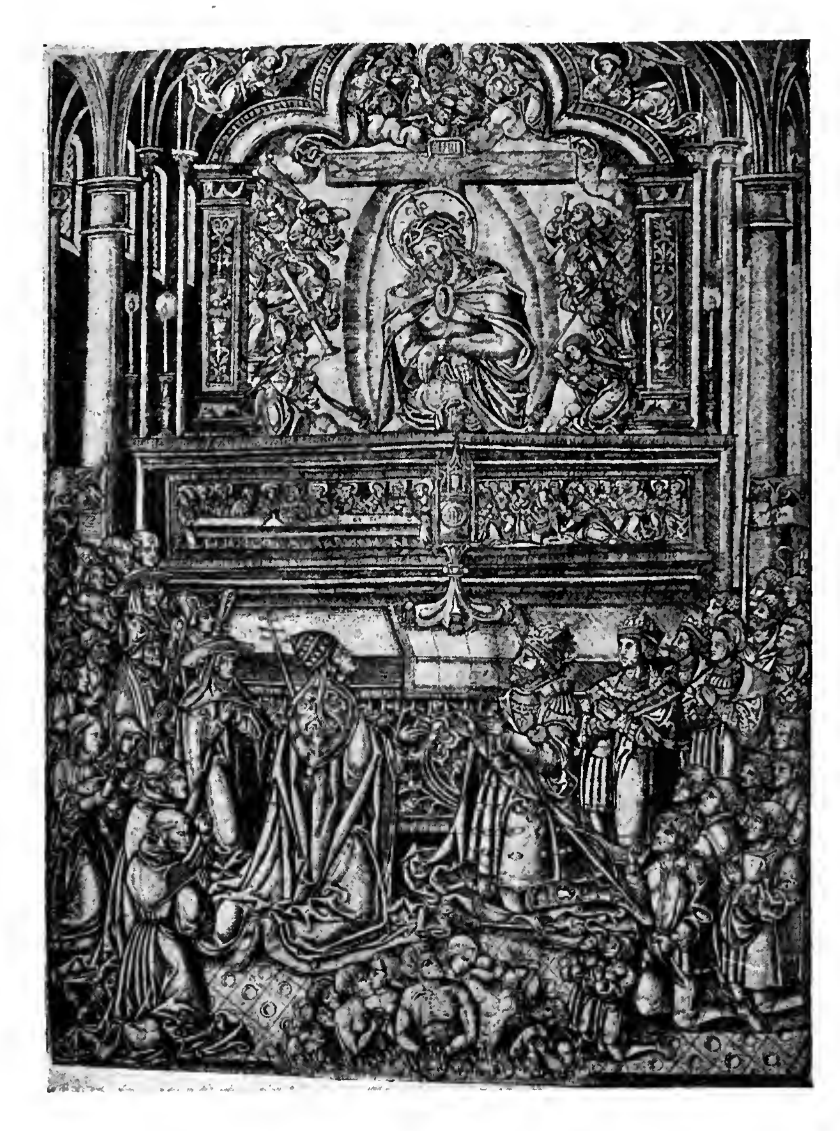


Fig. 51. — La Messe de saint Grégoire.
Gravure du maître à l'S. Cabinet des Estampes.

En décrivant les images du Christ de pitié, nous avons omis quelques détails, qui ne sont pas indispensables, il est vrai, mais qui ne laissent pas de se rencontrer très fréquemment. Tout autour du Christ debout dans son tombeau, on voit disposés, avec une enfantine naïveté, non seulement les instruments de la Passion, mais divers objets ou emblèmes qui racontent, les uns après les autres, toutes les scènes du drame. Ce sont d'abord les trente deniers de Judas, la lanterne, l'épée de saint Pierre où l'oreille de Malchus demeure attachée, une tête bestiale qui crache, une main qui soufflette, le coq perché sur la colonne de la flagellation, l'aiguière de Pilate ; puis, près des trois clous, la main qui tient le marteau, la robe sans couture et les dés, le vase de vinaigre, la lance et l'éponge ; enfin

1. Le moment de la plus grande vogue de la Messe de saint Grégoire, en France, est la fin du xve siècle et le commencement du xvie. Le sujet est très fréquent dans les livres d'Heures manuscrits ou imprimés. Les vitraux nous le montrent assez souvent : vitrail de Sainte-Croix (Saône-et-Loire), de Groslay (Seine-et-Oise), de Nonancourt (Eure). La Messe de saint Grégoire est quelquefois peinte à fresque : église de l'Absie (Deux-Sèvres).

l'échelle et les tenailles de la Descente de croix et les trois vases à parfum des saintes Femmes.

En Italie, on a moins volontiers que chez nous associé tous ces emblèmes au Christ de pitié. En France, la composition est complète dès l'origine. Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, que nous attribuons à la fin du xiv[e] siècle, nous montre déjà, autour du Christ debout dans le tombeau, la croix, la colonne, la lance, l'échelle, les clous, la couronne d'épines. Nos artistes n'ont fait que réunir deux motifs, dont l'un est beaucoup plus ancien que l'autre. On ne connaissait pas encore chez nous le Christ de pitié, et déjà on avait eu l'idée de grouper en trophée les souvenirs de la Passion. A la Bibliothèque de l'Arsenal, dans un livre d'Heures des premières années du xiv[e] siècle[1], une curieuse miniature représente la croix, la colonne, la lance, l'éponge, les fouets, les clous, le vase de vinaigre enfermés dans le champ d'un écu. Ce sont les armes de Jésus-Christ. Puisque les barons ont des blasons, qui rappellent leurs prouesses, il est juste que le Christ ait le sien. Un commentaire explique ces armoiries nouvelles : le fond blanc de l'écu signifie le corps de Jésus-Christ, les taches rouges qui le criblent sont les traces laissées par la flagellation, les cinq roses qui s'épanouissent sur le bois de la croix sont les cinq plaies du Sauveur. Il n'y a pas d'exemple plus ancien de ce qu'on appelait au moyen âge « arma Christi[2] ».



Fig. 52.
Les emblèmes de la Passion.
Bas-relief de l'église de la Trinité, Vendôme (xvi[e] siècle).

Que cette composition mystique apparaisse au xiv[e] siècle, rien de plus naturel. C'est le moment où la Passion devient l'étude de toute la chrétienté. On commence alors à méditer sur ces instruments de souffrance et de mort qui ont sauvé le genre humain.

C'est au xiv[e] siècle que, dans les recueils liturgiques du moyen âge, commencent à apparaître les hymnes à la lance ou à la couronne d'épines qui iront se multipliant jusqu'au xvi[e] siècle[3] : « Salut, fer triomphal, dit une hymne à la lance, en entrant dans la poitrine du Sauveur tu nous ouvres les portes du ciel[4]... » « Sa couronne, dit un autre, est faite d'une branche de ronce, pourtant elle resplendit... Des

1. Arsenal, ms. n° 288, f° 15.
2. L'expression se rencontre dans l'inscription du retable d'Aix-la-Chapelle que nous avons déjà signalé.
3. Voir les tomes IV et V du recueil de Dreves. Voir aussi le recueil de Daniel, t. I et II.
4. Daniel, t. II, p. 215.

pierres précieuses y brillent comme des étincelles, ce sont des gouttes de sang[1]. »

Ce fut sans doute alors que s'introduisit l'usage de porter triomphalement les emblèmes de la Passion. J'ai vu dans l'église de Billom, en Auvergne, comme un dernier souvenir d'un autre âge, des bâtons de confrérie surmontés de la bourse, du marteau, de l'éponge et de tous les instruments du Calvaire[2].

Les artistes du xve et du xvie siècle représentent assez souvent les emblèmes de

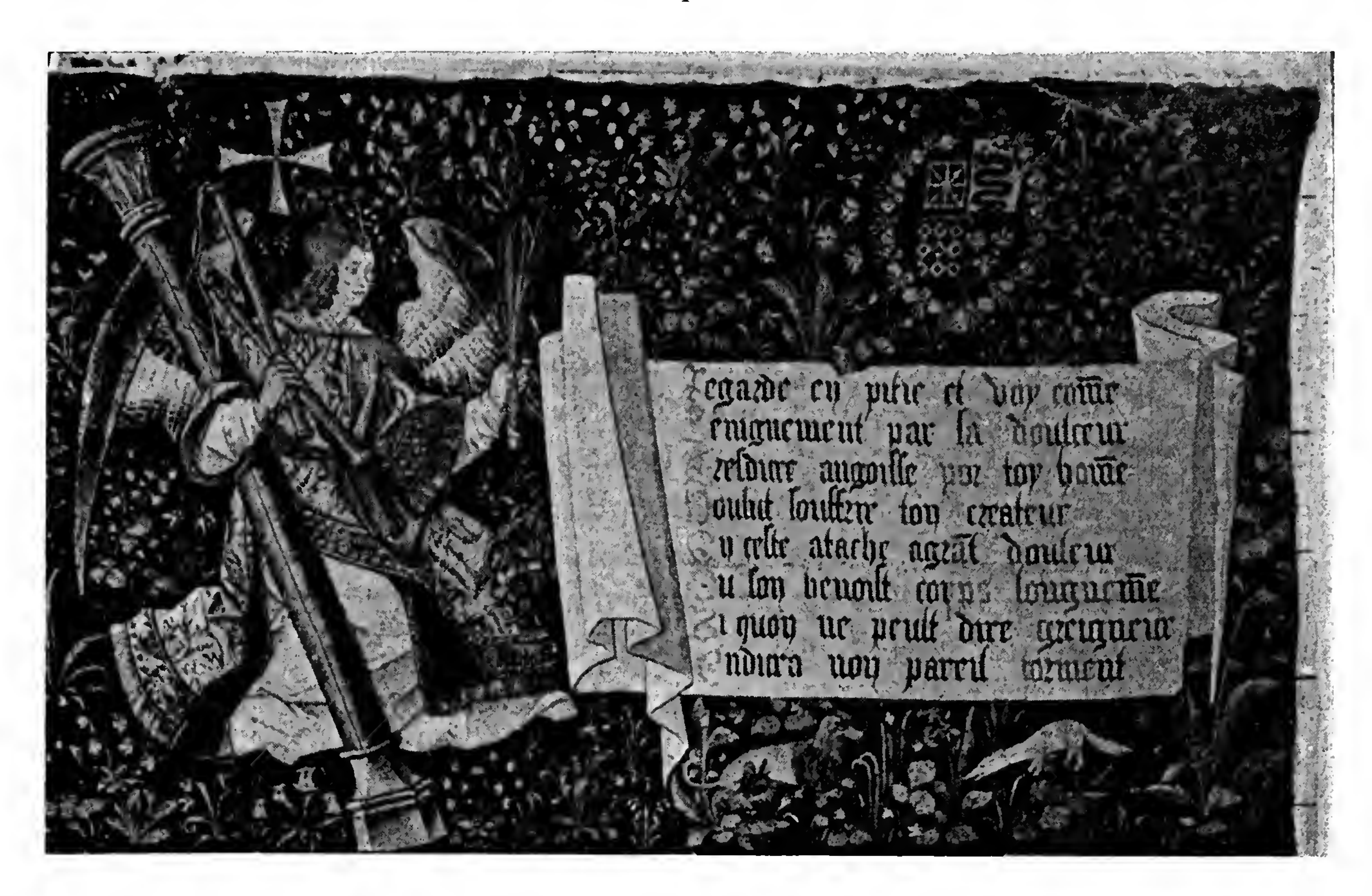


Fig. 53. — Ange portant les instruments de la Passion.
Tapisserie de la cathédrale d'Angers.

la Passion pour eux-mêmes et sans y adjoindre la messe de saint Grégoire[3] (fig. 52). Mais alors ils remettent volontiers ces précieux objets aux mains des anges. Dès le xiiie siècle, on voyait, dans la scène du Jugement dernier, quatre et quelquefois cinq anges, portant la croix, la colonne, la lance, les clous, la couronne d'épines. Mais, à la fin du moyen âge, les anges deviennent plus nombreux. Il y en a sept dans les belles tapisseries de la cathédrale d'Angers (fig. 53). Il y en a souvent bien davan-

1. Daniel, t. II, p. 348.

2. Ils semblent assez récents. A Saint-Patrice de Rouen, il existait une confrérie de la Passion érigée en 1374 : les associés portaient processionnellement les instruments de la Passion. Voir *Société des biblioph. normands*. t. III, p. xxxviii.

3. Bas-relief de la Trinité de Vendôme. Vitrail de Saint-Vincent à Rouen. On gagnait l'indulgence en priant devant ces emblèmes : « Qui regarde *ces armes*, dit un manuscrit de la Bibl. Nation. (lat. 10528, f° 19 v°), en l'honneur de la Passion, il gagnera de vray pardon six mille ans. »

tage, puisqu'on leur confie jusqu'à la bourse de Judas (fig. 54), et jusqu'à la lanterne du Jardin des Oliviers. Ces figures d'anges sont souvent associées à la Passion et s'inscrivent dans les mailles du réseau flamboyant qui termine le vitrail [1]. Mais souvent aussi elles ne sont liées à rien. Dans un vitrail de la cathédrale d'Évreux [2], Dieu le père, le globe du monde dans sa main, apparaît au-dessus du chœur des anges porteurs d'emblèmes. On dirait que la scène se passe au delà du temps et qu'elle se joue dans la pensée de Dieu : dès avant la création, cette bourse de Judas, cette aiguière de Pilate avaient leur place marquée dans l'économie du monde.

A la dévotion qu'on avait pour les instruments de la Passion s'associait naturellement le culte des plaies de Jésus-Christ. Cette forme nouvelle de la piété remonte peut-être jusqu'à saint Bernard, s'il est vrai qu'il soit l'auteur de l'hymne qu'on lui attribue : c'est une suite d'apostrophes pathétiques qui s'adressent à toutes les parties du corps de Jésus-Christ qui souffrirent pour les hommes [3]. Saint Bernard, disait-on, après avoir composé ces strophes, les avait récitées devant un crucifix qui s'était incliné vers lui et l'avait embrassé. Il est probable que ce poème, s'il remonte réellement au XIIe siècle, a été remanié et amplifié au XIVe [4]. C'est au XIVe siècle, en effet, que commence à se répandre la dévotion aux cinq plaies. Sainte Gertrude, méditant sur ces cinq plaies, les voyait briller comme le soleil ; elle pensait qu'elles avaient dû s'imprimer dans son cœur [5]. C'est alors aussi que les oraisons aux cinq plaies commencent à apparaître dans les livres d'Heures [6].

Au XVe siècle, des confréries se créent sous le vocable des cinq plaies [7]. De riches bourgeois fondent des messes en l'honneur des cinq plaies [8]. Une prière que l'on récitait en l'honneur des cinq plaies passait pour empêcher de mourir « de vilaine mort [9] ».

L'art essaya de s'associer comme il put à ces sentiments. Au XVe siècle, on inventa un blason des plaies, comme on avait imaginé, au XIVe, un blason des ins-

1. Vitrail de la Passion à Pleyben (Finistère) et à Moulins (Allier).

2. Bas-côté de gauche, vitrail du XVIe siècle. Il y a au-dessous des figures de saints.

3. Dans Daniel, t. IV, p. 224.

4. Il y a d'ailleurs d'autres morceaux du même genre dans Daniel, t. I, p. 336, et t. II, p. 355.

5. *Vita*, lib. II, cap. IV et V.

6. Arsenal, manuscrit n° 650, f° 111, fin du XIVe siècle. Au XVe siècle, les exemples sont nombreux. Il y a même des *messes* des cinq plaies (B. N., franç. 442, f° 184, fin du XVe siècle) : elles sont fréquentes dans les Missels imprimés.

7. Je trouve une confrérie des cinq plaies à Felletin (Creuse) qui aisait dire une messe tous les vendredis. Il y en avait beaucoup d'autres.

8. On lit sur un pilier de l'église Saint-Germain, à Argentan, que ce pilier a été donné par Jean Pitard, qui a fondé une messe des cinq plaies (1488). Sur la dévotion aux cinq plaies, v. Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VII.

9. Arsenal, ms. n° 650, f° 111, et B. N., lat. 18026, f° 196 v° (comm. du XVe siècle). « Ne trépassera le jour que de bon cœur les dira (les oraisons aux cinq plaies). » C'est ce qui explique pourquoi le culte des cinq plaies s'est développé au temps des grandes pestes.

truments de la Passion. On voyait, à Limoges, sur le saint sépulcre de l'église Saint-Étienne, un écusson « avec les cinq plaies au naturel sur fond d'or [1] ».

Les Allemands et les Flamands crurent faire mieux en mettant sur un écu chacun des membres coupés [2]. D'autres fois, ils enferment l'Enfant Jésus dans un cœur blessé et disposent tout autour deux pieds et deux mains transverberés (fig. 55). Ces vieilles gravures sur bois, images populaires dont le paysan décorait le manteau de sa cheminée, nous font pénétrer fort avant dans le génie secret du XVe siècle. C'est un monde étrange. On y respire une atmosphère de piété ardente et presque sauvage. Une de ces images nous montre un religieux au pied de la croix ; quatre longs fils unissent sa bouche à quatre plaies de Jésus-Christ ; en face, un laïque est rattaché de la même manière à six péchés capitaux [3]. Cette petite image enseigne, comme les mystiques, que toute sagesse, toute vertu découle des plaies de Jésus-Christ, et qu'il faut, comme dit Tauler, « coller sa bouche sur les blessures du crucifié ».



Fig. 54. — Ange portant la bourse de Judas. Bois sculpté. Musée du Louvre.

Des cinq plaies, celle du côté était regardée comme la plus sainte. On croyait en savoir la dimension exacte qui était donnée par celle du fer de la sainte lance. Dans une *Image du monde*, manuscrit de la première partie du XIVe siècle, qui a appartenu plus tard au duc de Berry, on voit déjà la plaie du côté représentée avec sa grandeur réelle [4] ; au XVe siècle, on rencontre fréquemment dans les livres d'Heures imprimés une image de cette plaie ; deux anges semblent la porter dans une coupe d'or (fig. 56).

1. Voir abbé Lecler, *Étude sur les mises au tombeau*, Limoges, 1888, p. 10.

2. Gravure d'Israël van Mecheln, Cabin. des Estampes, Ea. 48.

3. Dans Schmidt, *Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- und Metallschnitts*, Munich et Nuremberg.

4. B. N., franç. 574. f° 136 v°.

V

Mais il y a quelque chose de plus émouvant que les plaies du Christ, c'est le sang qui coule de ces plaies. Combien de chrétiens, avant Pascal, avaient médité sur ce sang d'un Dieu dont chaque goutte avait sauvé des milliers d'âmes. La *Vitis mystica*, qu'on attribuait à saint Bernard, compare la Passion à une rose sanglante [1]. Saint Bonaventure, dans le *Lignum vitæ*, s'écrie que Jésus, arrosé de son propre sang, lui apparait vêtu de la pourpre pontificale. Mais c'est au XIV[e] et au XV[e] siècle que le sang divin ruisselle : sainte Brigitte, sainte Gertrude, Tauler, Olivier Maillart voient ce sang couler comme un fleuve; ils voudraient s'y baigner. Les visions de la bienheureuse Angèle de Foligno [2] lui montrent sans cesse le sang de son Dieu. Lorsque, dans l'église de Saint-François, au moment de l'élévation, pendant que les orgues jouent doucement, son âme est ravie « dans la lumière incréée », elle voit presque toujours Jésus couvert de sang. Quelques instants avant de mourir, elle dit qu'elle venait de recevoir le sang de Jésus-Christ sur son âme, et qu'elle l'avait senti aussi chaud que s'il descendait de la croix [3].



Fig. 55. — Les cinq Plaies.
Gravure anonyme du XV[e] siècle.
Cabinet des Estampes.

Ce sang divin, dès le XIV[e] siècle, les artistes nous le font voir. Non seulement ils représentent le sang coulant des plaies de Jésus, mais il leur arrive souvent de nous montrer son corps tout marbré de taches rouges (fig. 57) [4]. Chose curieuse, les vieilles gravures populaires du XV[e] siècle, qui représentent le Christ en croix ou le Christ de pitié, sont souvent relevées de rouge pour que le sang et les plaies frappent d'abord le regard [5].

1. *Vitis mystica*, *Patrol.*, t. CLXXXIV, col. 711 et suiv. La *Vitis mystica* n'est pas de saint Bernard, mais de saint Bonaventure ; voir *S. Bonaventuræ opera omnia*, Quaracchi, t. VIII, p. 189-229, et t. X, p. 16.

2. Religieuse cloîtrée du Tiers-Ordre de saint François morte en 1309.

3. *Théologie de la croix*, II[e] partie, cap. II, 5, 7, et cap. V, I.

4. Arsenal, ms. n° 563, f° 97 (fin du XIV[e] siècle) ; B. N., lat. 922, f° 181 (commenc. du XV[e] siècle) ; franç. 152, f° 442 et f° 468 (commenc. du XV[e] siècle) ; franç. 400, f° 13 et 14 (fin du XIV[e] siècle) ; latin 10551, f° 142 v° (XVI[e] siècle).

5. Voir les Recueils Ea 5 et Ea 16, au Cabinet des Estampes. Voir aussi le tome I[er] de Schreiber, *Manuel*

L'idée de souffrance, unie à l'idée de rédemption, a donné naissance à toute une suite d'œuvres d'art où est exaltée la vertu du sang.

Je veux parler du thème mystique connu sous le nom de *Fontaine de vie*. Du centre d'une grande vasque s'élève la croix ; de longs jets de sang jaillissent des plaies du Sauveur et emplissent la cuve autour de laquelle se pressent les pécheurs ; plusieurs ont déjà dépouillé leurs vêtements et s'apprêtent à entrer dans ce bain salutaire. C'est là, sans doute, un symbole eucharistique, mais qui ne pouvait naître que dans l'âge violemment réaliste où nous sommes entrés ; il fallait, pour l'imaginer, avoir la pensée sans cesse occupée de ce sang divin. D'ailleurs, ces *Fontaines de vie* me paraissent être, à l'origine, en relation étroite avec le culte qu'on rendait au Précieux Sang dans diverses églises.



Fig. 56. — La Plaie du côté de Jésus-Christ.
Heures de Caillaut et Martineau
(fin du xve siècle).

Dès le temps des croisades, arrivèrent en Occident, dans des reliquaires de cristal, quelques gouttes du sang divin. Il semblait qu'on eût enfin trouvé ce Saint Graal que les chevaliers de la Table Ronde avaient cherché par toute la terre. A Bruges, dans la petite chapelle de Thierry d'Alsace, le rêve des poètes devenait une réalité ; tout chrétien pouvait y voir le sang qui avait sauvé le monde. Une immense poésie rayonnait du sanctuaire de Bruges. Aucun doute alors ne pouvait effleurer le croyant et ternir la beauté de la légende. Bientôt il y eut des gouttes du Précieux Sang en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre. Le Saint Sang que l'on montrait à l'abbaye de Fécamp avait été trouvé caché dans le tronc d'un antique figuier que la mer avait jeté à la côte. Ce figuier venait de la Terre Sainte, et c'était le neveu de Joseph d'Arimathie, Isaac, qui avait enfermé la relique sous l'écorce de l'arbre [1]. Ainsi les poèmes du Saint Graal devenaient féconds et faisaient naître de réelles merveilles.

de l'amateur d'Estampes. — L'exemple le plus curieux qu'on puisse citer en ce genre nous est offert par un beau livre d'Heures manuscrit de la Bibliothèque de Rouen (Collect. Martinville, 183, vers 1500). On voit Jésus enfant sur les genoux de sa mère ; il est nu, et son corps apparaît tout couvert de plaies, comme s'il avait déjà affronté la mort. Le miniaturiste voulait dire, comme l'explique une inscription, que, grâce à nos péchés, la Passion de Jésus-Christ a commencé dès sa naissance.

1. Leroux de Lincy, *Essai historique et littér. sur l'abbaye de Fécamp*, Rouen, 1840.

La dévotion au Précieux Sang, qui fut toujours très vive, s'accrut encore à la fin du moyen âge. A Bruges, ce fut seulement au xive siècle que la confrérie du Saint-Sang prit naissance et que commença la fameuse procession du mois de mai [1]; ce fut au xve siècle que s'éleva, au-dessus de la vieille crypte romane de Thierry, la haute chapelle gothique, plus digne de l'insigne relique.



Fig. 57. — Les plaies du Christ.
Gravure anonyme du xve siècle.
Cabinet des Estampes.

Au xve siècle, le culte du Saint Sang s'organisa, et l'on vit apparaître des proses écrites en son honneur. Ce fut alors aussi que les peintres imaginèrent le thème de la *Fontaine de vie*, qui est, à sa manière, une sorte d'hymne au Précieux Sang.

On peut presque affirmer, je crois, que ce motif nouveau est né dans une des villes qui rendaient un culte à la sainte relique. On sait que la *Fontaine de vie* du Musée de Lille, œuvre de Jean Bellegambe, fut peinte pour l'abbaye d'Anchin : or l'abbaye d'Anchin possédait depuis 1239 quelques gouttes du Précieux Sang [2]. Il y a, en Portugal, à l'église de la Miséricorde d'Oporto, une *Fontaine de vie* qui paraît être l'œuvre d'un peintre flamand ; il a semblé même à de bons juges que Gérard David en était l'auteur [3]. S'il en est ainsi, le tableau a été peint à Bruges, dans la ville du Saint Sang. La voisine de Bruges, Gand, conserve, dans son Musée, un tableau de la *Fontaine de vie*. Troyes est une des villes de France qui possédaient une relique du Précieux Sang [4] : or, on voit précisément, dans les voussures du portail de Saint-Nicolas, les restes d'une *Fontaine de vie*, œuvre certaine du sculpteur Gentil [5].

Mais on peut aller encore plus avant. D'autres arguments nous font atteindre

1. Carton, *Essai sur l'histoire du Saint Sang*, Bruges, 1850.

2. Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, 1890, p. 109.

3. E. Paccully, *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. II, p. 196 et suiv. M. Paul Lafond, qui a songé (*Rev. de l'art ancien et moderne*, avril 1908) à attribuer le tableau d'Oporto à un maître portugais, ne semble pas avoir connu l'article de M. E. Paccully. On a pensé aussi à Bernard van Orley.

4. Voir Ed. Wechsler, *die Sage von Graal*, Halle, 1899. On y trouve la liste (incomplète) des églises d'Europe qui possédaient des gouttes du Saint Sang. Une autre liste, également incomplète, se trouve dans Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VII.

5. Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*, p. 364.

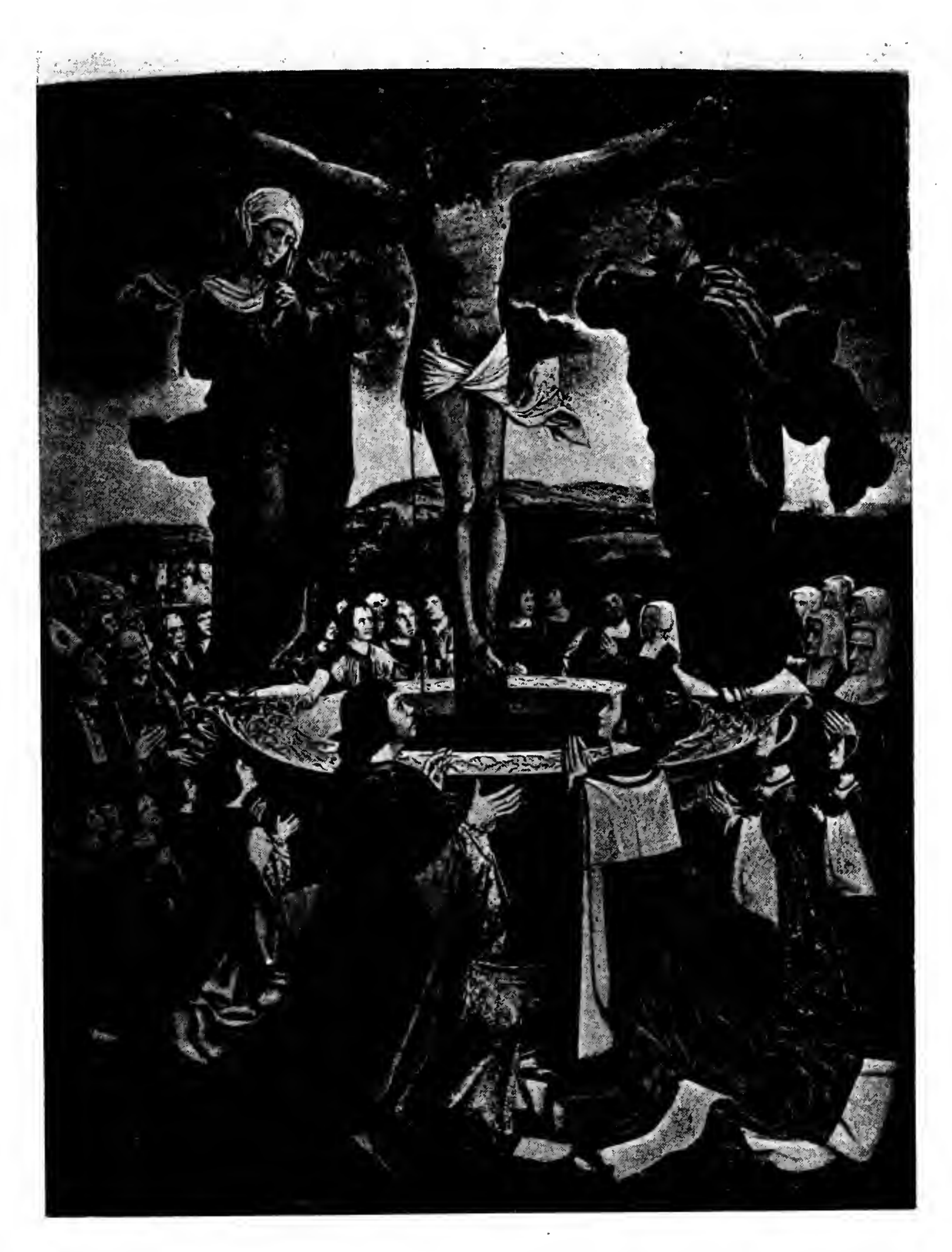


Fig. 58. — La Fontaine de vie.
Tableau de l'église de la Miséricorde, Oporto (Portugal).
(D'après un cliché de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897.)

presque à la certitude. Il y a, dans l'office du Précieux Sang, tel qu'on le trouve dans le Bréviaire romain, une hymne qui a pour nous le plus vif intérêt, car une des strophes nous donne le thème même de la *Fontaine de vie* : « Jésus, dit le poète anonyme, laisse couler son sang jusqu'à la dernière goutte. Qu'ils viennent donc tous ceux que souille le péché ; celui qui se lavera dans ce bain en sortira purifié[1]. » La date de cette hymne est malheureusement inconnue[2]; mais si, par hasard, elle était relativement moderne, nous pouvons en citer une autre tout à fait analogue et qui remonte au XV[e] siècle, sinon au XIV[e]: « Les fontaines du Sauveur répandent des ruisseaux de sang. Que le pécheur accoure pour puiser la sainte liqueur... Qu'il vienne à la fontaine du Sauveur... c'est un bain de vie[3]. » Dans l'office du Précieux Sang, tel qu'on le récitait à l'abbaye de Fécamp, le sang de Jésus est appelé « le bain des âmes, la piscine des malades, la fontaine de pureté[4] ».

Ainsi, de quelque côté que l'on regarde, on rencontre le motif de la *Fontaine de vie* associé au culte et à la liturgie du Saint Sang.

Le thème artistique, une fois imaginé, ne tarda pas à se répandre dans toute la France. On le rencontre à Beauvais[5], à Vendôme[6], à Chinon[7], à Saint-Antoine du Rocher (Indre-et-Loire)[8], à Avignon[9], à Dissais (Vienne)[10] ; on le voyait autrefois au château de Boumois[11], près de Saumur, et à l'église Saint-Jacques de

1. . . . . . . Jesus
Sibi nil reservat sanguinis.
Venite quotquot criminum
Funesta labes inficit,
In hoc salutis balneo
Qui se lavat mundabitur.

2. Voir abbé Bergier, *Étude sur les hymnes du bréviaire romain*, Besançon, 1884.

3. Messe des cinq plaies dans le *Missel des Ermites de saint Augustin*, 1[er] août, sequence du XIV[e] siècle ou du XV[e] siècle, Daniel, *Thesaur. hymnol.*, t. II, p. 230. Voir aussi dans le recueil de Dreves, t. IV, p. 21, une hymne du XV[e] siècle sur le même sujet.

4. Sanguis, animarum lavacrum, lava nos.
Sanguis, piscina languentium, salva nos.
Sanguis, fons puritatis, irriga nos.

Et plus loin : « Ut laventur stolae nostrae in sanguine tuo, te rogamus. » Cette messe se rencontre pour la première fois dans le *Thrésor ou abrégé de l'histoire de la noble et royale abbaye de Fécamp* par Dom Le Hulle, 1684, publié par Alexandre en 1893. La date de l'office du Précieux Sang de Fécamp n'est pas connue, mais il peut fort bien remonter au XV[e] siècle.

5. Vitrail de l'église Saint-Étienne, XVI[e] siècle, très mutilé.

6. Vitrail de l'église de la Trinité, transept du nord, commencement du XVI[e] siècle.

7. Fresque de Saint-Mexme. Cette fresque est de l'école de Tours et je la considère comme l'œuvre d'un artiste ayant travaillé dans l'atelier de Jean Bourdichon.

8. Vitrail du XVI[e] siècle.

9. Tableau du Musée. Il n'est peut-être pas mauvais de rappeler, à ce propos, que l'on conservait à Saint-Maximin quelques gouttes du sang du Christ; on disait qu'il avait été apporté par Marie-Madeleine (voir Franciscus Collius, *De sanguine Christi*, Mediolani, 1617, p. 857) ; la Provence avait donc aussi sa relique du Saint Sang, et il n'y a pas lieu de s'étonner si l'on y rencontre une *Fontaine de vie*.

10. Fresque de la chapelle du château, reproduite dans Robuchon, *Monuments du Poitou*, t. II.

11. Le vitrail du château de Boumois a été vendu il y a quelques années et remplacé par du verre blanc. J'ai fait pour le voir un voyage inutile. De pareilles mésaventures deviennent de plus en plus fréquentes. J'en parle

Reims [1]. Ces curieuses compositions ne se ressemblent pas toutes, mais elles peuvent se ramener à quelques types.

Le tableau d'Oporto (fig. 58) nous présente le sujet sous sa forme la plus simple. Jésus est crucifié entre la Vierge et saint Jean, mais le pied de la croix, au lieu de s'enfoncer dans le roc du Calvaire, plonge dans une grande vasque. Le sang coule et déjà remplit le bassin. Tout autour, des hommes, des femmes, des enfants, tous les âges et toutes les conditions contemplent silencieusement le mystère. Sur le rebord de la vasque, on lit : *Fons vitae*, *Fons misericordiae*. Ce tableau grave et d'un sentiment tout intérieur ressemble trait pour trait aux hymnes que nous venons de citer.



Fig. 59. — La Fontaine de vie.
Vitrail de l'église de la Trinité, Vendôme.

Mais voici une œuvre plus savante. Le vitrail de Vendôme nous montre encore la croix de Jésus plantée dans une vasque de sang (fig. 59). Sur les rebords de la vasque, les quatre évangélistes sont assis, tandis que tout près d'eux saint Pierre et saint Paul se tiennent debout. De la vasque, le sang coule dans une grande piscine où Adam et Ève sont plongés jusqu'à mi-corps. Enfin, tout en bas, le pape et l'Église, l'empereur et la société laïque sont agenouillés et prient. La composition a une ampleur doctrinale qui fait penser aux grandes œuvres du XIII[e] siècle. Le sens en est fort clair : le sang de Jésus a lavé Adam et Ève, c'est-à-dire le péché originel ; les quatre Évangiles, les Épîtres de saint Pierre et de saint Paul racontent le sacrifice et témoignent de sa vertu ; l'humanité doit s'agenouiller et remercier Dieu de ce miracle d'amour [2]. Le vitrail de Vendôme n'est plus l'œuvre d'un contemplatif, c'est l'œuvre d'un théologien qui énonce le dogme essentiel du christianisme.

ici d'après le *Répert. Archéolog. du Département de Maine-et-Loire*, 1859, p. 95 et suiv., qui donne le dessin que nous reproduisons (fig. 60).

1. En 1855, une restauration a complètement dénaturé le vitrail de Saint-Jacques de Reims. C'était bien une *Fontaine de Vie*, comme le prouvait l'inscription relevée en 1825 par Pavillon-Piérard : « Jam lavasti fonte vivo... » (communiqué par M. Jadart).

2. Le vitrail de Boumois était très analogue au vitrail de Vendôme. Dans la première vasque on voyait aussi Adam et Eve (fig. 60). Mais les prêtres et les laïques, au lieu de prier, se déshabillaient et entraient dans la vasque inférieure.

Nos *Fontaines de vie* sont d'ordinaire conçues un peu autrement. Une formule ne tarda pas à s'établir à laquelle nos peintres demeurèrent fidèles d'un bout de la France à l'autre. Près de la croix et de la double vasque, deux femmes sont debout, sainte Marie-Madeleine et sainte Marie l'Égyptienne[1]; elles regardent avec amour ou montrent du doigt le sang qui les a purifiées. Telle est la fresque de Chinon dans sa simplicité (fig. 61), tel est aussi le tableau d'Avignon. Même quand la composition est plus riche, comme à Dissais ou à Lille, Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne se voient toujours non loin de la croix. Le vitrail de Saint-Jacques de Reims, dont le caractère a été dénaturé, nous les montre aussi toutes les deux.

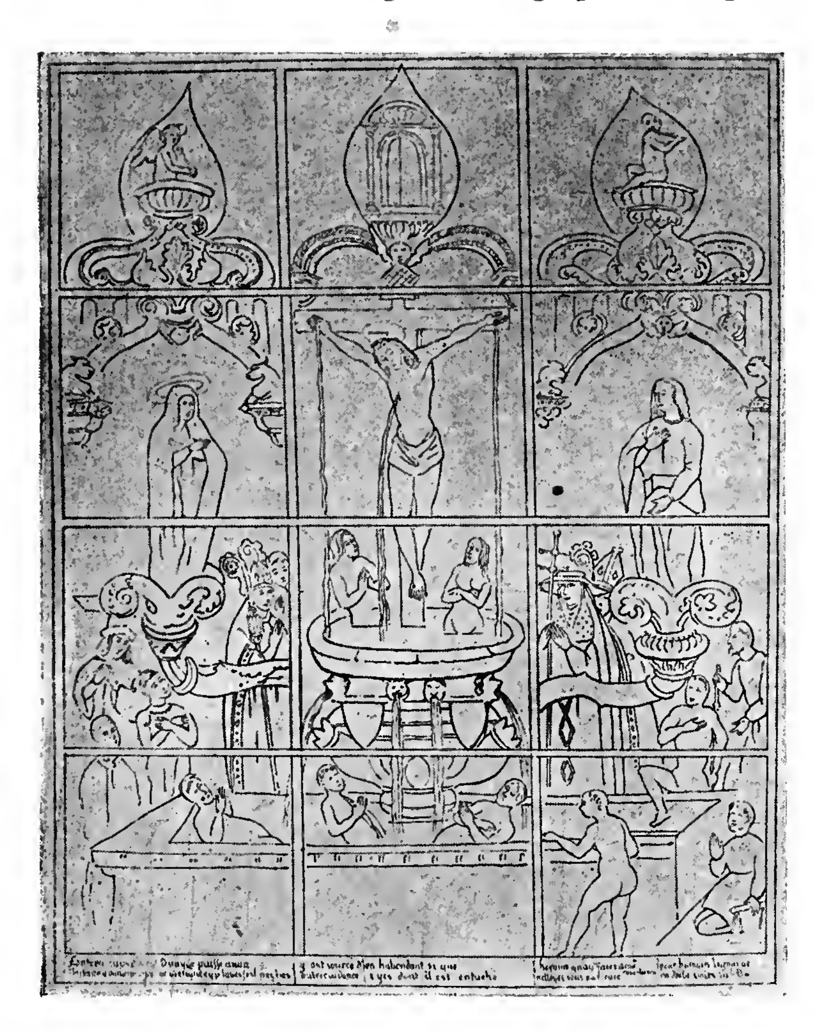


Fig. 60. — La Fontaine de vie.
Vitrail du château de Boumois, d'après un ancien dessin.

Rien n'est plus facile à comprendre. On a choisi ces deux illustres pécheresses pour faire entendre qu'il n'est pas de faute que le sang du Christ ne puisse laver[2]. Il n'y a dans ces œuvres simples et directes qu'un seul détail symbolique : à Chinon, à Dissais, à Saint-Antoine du Rocher[3], le petit bassin verse le sang dans le grand par quatre mascarons où l'on reconnaît les animaux évangéliques. C'est une façon ingénieuse de dire que le miracle du pardon a pour garant le livre des Évangiles, c'est-à-dire la parole même de Dieu.

Si aisées à interpréter que soient de pareilles œuvres, l'unanimité des artistes ne laisse pas de surprendre. D'où vient qu'ils aient choisi Marie-Madeleine et Marie

1. L'une porte un vase à parfum, l'autre, vêtue de ses cheveux, tient quelquefois les trois pains (Dissais, Lille, Reims, Saint-Antoine du Rocher).

2. C'est ce que disent les mauvais vers qu'on lit à Chinon. Voir *Mém. de la Soc. Archéol. de Touraine*, t. V. — Dans la chapelle hexagonale du château de Dissais, toutes les fresques me paraissent se rapporter à l'idée de la rédemption par le sang. On voit près de la vasque, outre Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne, saint Pierre et saint Paul, qui sont là en tant que pécheurs; Jésus a pardonné à l'un de l'avoir renié, à l'autre de l'avoir persécuté. Une autre fresque nous montre Eve commettant la faute ; une autre, le roi David, qui est, dans l'Ancien Testament, le type du pécheur repentant. Une composition analogue se rencontre au XVII[e] siècle. (Voir abbé Marsaux, *La Fontaine de Vie, Étude sur une miniature*, dans les *Notes d'art et d'archéol.*, déc. 1891.) Dans le vitrail de Saint-Antoine du Rocher on voit, près de Madeleine et de Marie l'Égyptienne, saint Pierre et saint Paul, saint Jean-Baptiste et saint Antoine, patron de l'église.

3. Il en était de même à Boumois.

l'Égyptienne pour symboliser le péché ? La raison doit en être fort simple. On devait, à la fin du xv[e] siècle, chanter une hymne où le pardon des deux pécheresses était donné comme un exemple de la vertu du sang divin. Il me paraît évident qu'un pareil chant liturgique a existé. Pourtant je l'ai cherché sans succès dans les *Corpus* d'hymnes publiés en France et en Allemagne[1]; mais un heureux hasard pourra le mettre un jour sous les yeux d'un érudit.

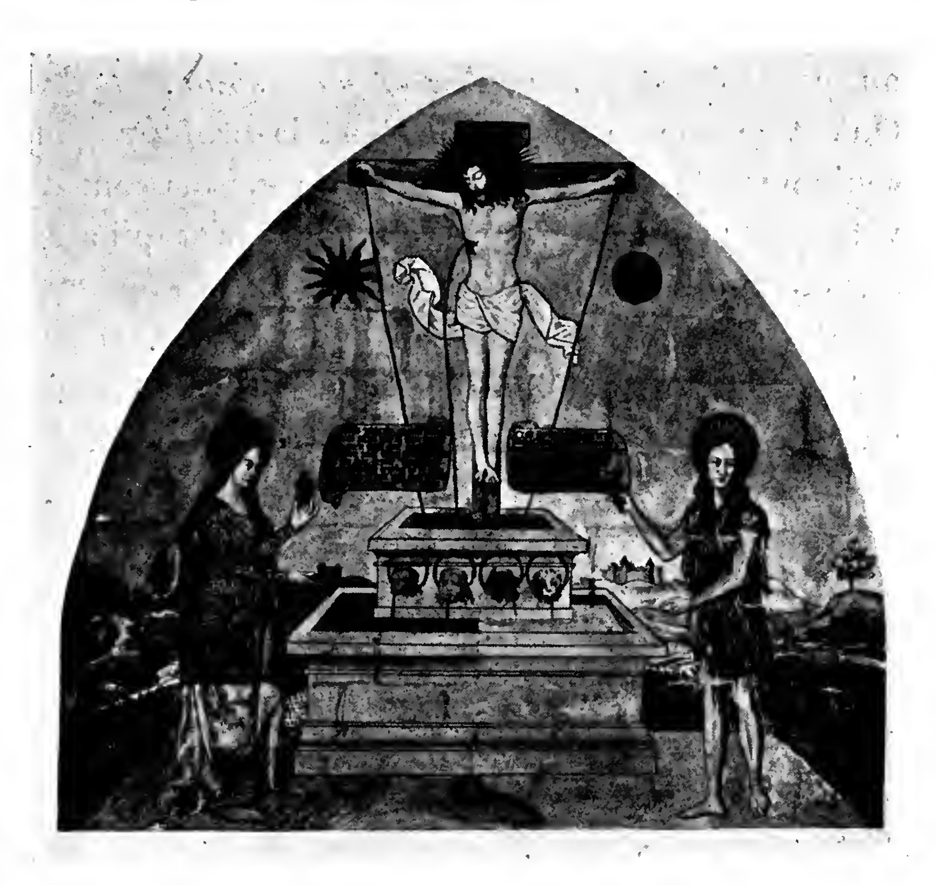


Fig. 61. — La Fontaine de vie.
Fresque de l'église Saint-Mexme à Chinon,
d'après l'aquarelle de M. Yperman. Musée du Trocadéro.

Le tableau de Bellegambe, au Musée de Lille, nous offre une particularité que nous n'avons pas encore rencontrée (fig. 62). Quelques figures de femmes, personnifiant les Vertus, encouragent les fidèles à s'approcher de la Fontaine de sang et les aident même à entrer dans la cuve. C'est là une idée assez analogue à celle qu'expriment souvent les écrivains ascétiques du xv[e] siècle : ils disent que chacune des effusions de sang de Jésus-Christ effaça un des sept péchés capitaux[2]. Les hommes ne peuvent donc rencontrer que des vertus auprès de la vasque où a coulé le sang divin.

Cette violente poésie de la Fontaine mystique, ce Christ dont chaque plaie est une source vive, ce sang qui ruisselle de vasque en vasque, cette piscine tiède de sang, — tout cela ne satisfait pas encore la sensibilité chrétienne. Les artistes imaginent quelque chose de plus étrange, une œuvre où l'on respire la piété fiévreuse de la fin du moyen âge. Pour mieux exprimer l'horreur de la Passion et pour bien faire entendre que Jésus a versé son sang jusqu'à la dernière goutte, ils le mettent sous la vis d'un pressoir ; le sang jaillit comme le jus du raisin et coule dans la cuve. C'est le thème connu sous le nom de *Pressoir Mystique*[3].

1. Daniel, Mone, Dreves, Roth, Misset et Weale, Wackernagel.

2. Voir notamment le *Destructorium vitiorum*, 1496, et le *Lavacrum conscientiæ*, 1497.

3. Sur le *Pressoir mystique*, consulter : abbé Marsaux, *Représentations allégoriques de la Sainte Eucharistie*, Bar-le-Duc, 1889 ; Barbier de Montault, *Rev. de l'art chrét.*, 1881, p. 408 et suiv. ; Lindet, *Rev. archéolog.*, 1900, p. 403-413 ; l'abbé Corblet, *Hist. du Sacrem. de l'Eucharistie*, t. II, p. 514 ; F. de Lasteyrie, *Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, 1878, p. 73.

Ce symbolisme, d'ailleurs, remonte haut. Il est né du rapprochement de deux passages de la Bible. Le Livre des Nombres parle d'une grappe merveilleuse que les explorateurs de la Terre Promise rapportèrent suspendue à une perche. Les Pères de l'Église sont unanimes à reconnaître dans cette grappe une figure de Jésus-Christ suspendu à la croix[1]. D'autre part, le prophète Isaïe, dans des versets mystérieux, parle « de celui qui revient d'Édon avec des vêtements rouges, et qui est allé seul au pressoir » : *Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum*[2]. — Qu'est-ce que ce pressoir ? C'est la croix, répondent les Pères de l'Église, et non seulement la croix, mais encore tous les tourments de la Passion. Celui qui a les vêtements rouges de sang, c'est le Christ qui a répandu son sang au Calvaire comme sous le poids du pressoir[3].

Restait à rapprocher les deux textes. C'est ce que fait déjà saint Augustin : « Jésus, dit-il, est le raisin de la Terre Promise, le *botrus* qui a été mis sous le pressoir[4]. » Dès lors le symbole fut consacré. Au moyen âge on le rencontre assez fréquemment dans les hymnes, dans les prières[5], mais l'idée n'était venue à personne de le réaliser[6]. Il y fallait une imagination plus charnelle que n'était celle des nobles artistes du XIIIe siècle.

1. *Gloss. ordin. Numer.*, cap. XVIII, v. 24.

2. Isaïe, LXIII, 1, 2, 3.

3. *Gloss. ordin.*, Isaïe, LXIII : « Torcular scilicet crucem et omnia tormenta Passionis, in quibus, quasi prelo pressus ut etiam sanguis funderetur. » D'après saint Jérôme.

4. « Primus botrus in torculari pressus est Christus », S. Augustin, *Comment. in Psal.* LV. *Patrol.*, t. XXXVI, col. 649.

5. Par exemple, Petrus Venerabilis, *Rythmus in laudem Salvat :*

Uva dum premitur
Vinum ejicitur,
Et preli pondere
Caro dum patitur
Sanguis effunditur
Sub crucis onere.

Petrus Damianus, *Rythm. 61, De Maria Virgine :*

Ex te botrus egreditur
Qui crucis prelo pressus
Vino rigat arentes...

Voir aussi Dreves, t. IV, p. 21, hymne du XVe siècle, et la suite de prières qu'on appelle les Quinze oraisons de sainte Brigitte.

6. On peut signaler une miniature allemande du XIIe siècle qui représente Jésus-Christ en croix ; non loin de la croix, on voit le prophète Isaïe foulant le raisin dans la cuve avec l'inscription : « Torcular calcavi solus ». (De Bastard, *Docum. archéolog.* conservés au Cabinet des Estampes, article Crucifix, f° 28.) Mais ce rappel de la prophétie n'a que des rapports éloignés avec le *Pressoir mystique* du XVe siècle. Une miniature de l'*Hortus deliciarum* de Strasbourg (fin du XIIe siècle) montrait Jésus-Christ foulant le raisin ; on voyait en même temps les apôtres, le pape, les évêques, des religieuses apportant des grappes au pressoir. C'était la première esquisse des grandes compositions du XVIe siècle. Mais il n'y a pas dans la miniature du XIIe siècle le réalisme farouche qui nous étonnera plus tard : Jésus n'est pas sous la vis du pressoir et ce n'est pas son sang qui coule dans la cuve. La différence est grande. Barbier de Montault signale un *Pressoir mystique* dans un manuscrit du XIVe siècle. C'est, dit-il, une Bible de la Biblioth. Nation. qui porte le numéro 6 (*Rev. de l'art chrét.*, 1881, p. 408 et suiv). Il s'agit évidemment de la Bible historiale, franç. 6, qui est en effet du XIVe siècle. J'ai feuilleté le volume avec attention et je n'y ai trouvé aucune représentation du pressoir. Il est certain que le motif remonte au moins au commencement du XVe siècle. Dans l'inventaire du pape Nicolas V (1447-1455), il est parlé d'une tapisserie qui représentait Jésus sous le pressoir.

Le thème du *Pressoir mystique* se montre chez nous pour la première fois au xv[e] siècle. Il apparaît dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale dont la décoration n'a guère pu être terminée avant le règne de Louis XII[1]. Jésus est agenouillé

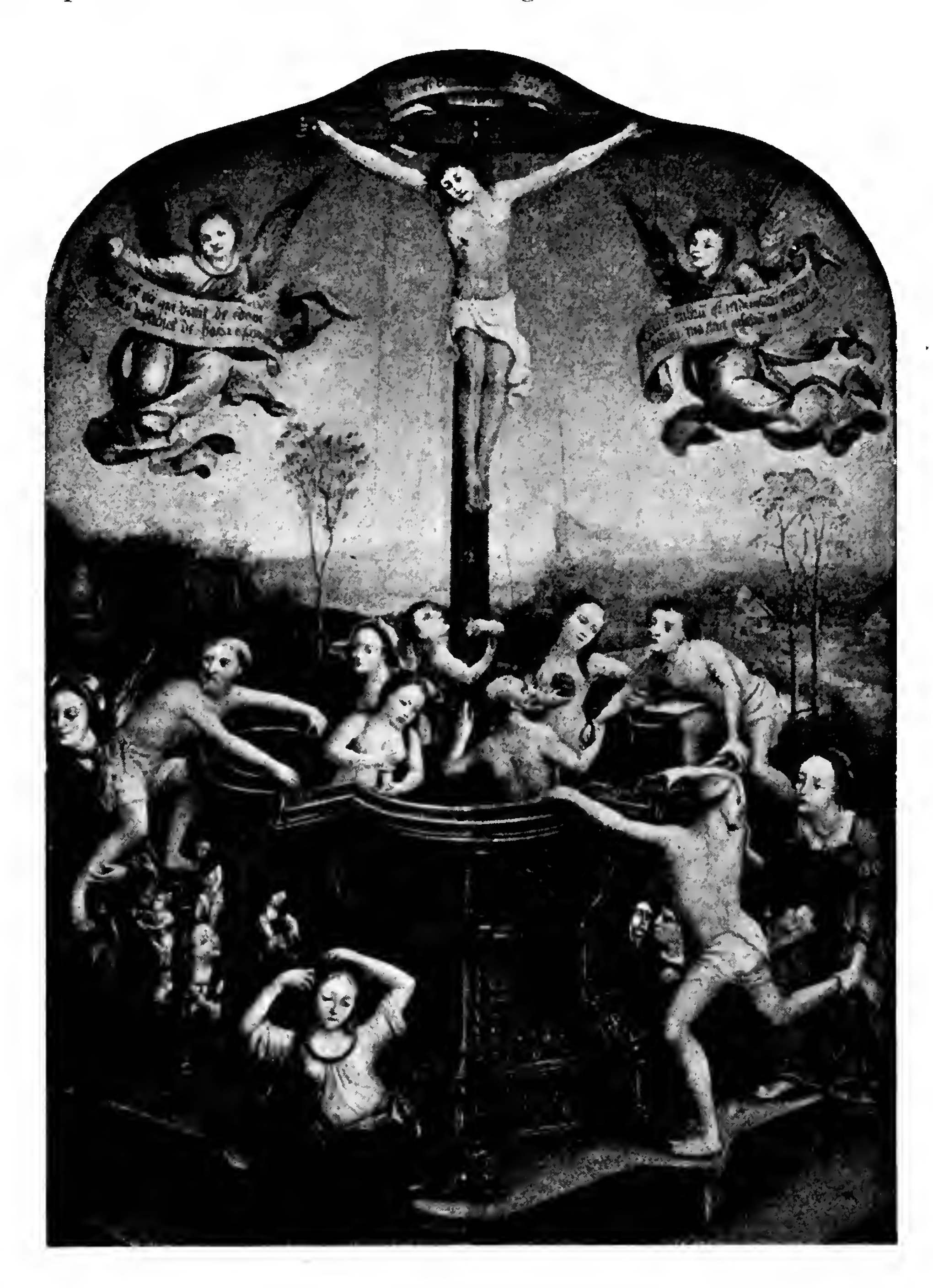


Fig. 62. — La Fontaine de vie.
Tableau de Jean Bellegambe, partie centrale. Musée de Lille.

sous le pressoir, la cuve est prête à recevoir le sang, mais le supplice n'a pas encore commencé.

Une image aussi discrète n'avait pas alors beaucoup de chance de plaire. Aussi

1. B. N., franç. 166, f° 123 v°. La première partie du manuscrit a été enluminée vers 1390 ou 1400. La seconde partie, œuvre médiocre que je crois de l'École de Tours, a dû être historiée peu avant 1500. C'est dans cette seconde partie que se trouve la miniature du pressoir.

à Recloses, près de Fontainebleau, l'artiste a-t-il pris la métaphore au pied de la lettre : nous avons devant les yeux Jésus couché sous le pressoir qui l'écrase et fait jaillir son sang dans la cuve[1]. Dans l'église de Baralle (Pas-de-Calais), c'est la croix qui a été transformée en pressoir[2] ; une vis y a été adaptée que Dieu le Père lui-même fait mouvoir ; le sang du Christ jaillit de toutes ses plaies et se mêle au jus du raisin dans la cuve. Cette barbarie à la fois naïve et subtile, si choquante qu'elle soit pour nous, a son prix pour l'historien. N'est-il pas curieux de voir l'art chrétien se matérialiser, s'incarner dans la chair et dans le sang au moment même où les réformés vont annoncer le règne du pur esprit ? L'Espagne, elle-même, si sensuelle et si mystique, n'a rien osé de plus hardi.

Je croirais volontiers que les *Pressoirs mystiques* furent, comme les *Fontaines de vie*, en rapport avec la dévotion au sang du Christ. Encore aujourd'hui l'hymne que l'on chante à Laudes le jour de la fête du Précieux Sang fait allusion à la fois au pressoir et à la fontaine[3]. Au-dessus de la *Fontaine de vie* de Jean Bellegambe, au Musée de Lille, on lit la prophétie d'Isaïe : *Torcular calcavi solus*, texte qui figurait sans doute dans l'office du Précieux Sang tel qu'on le récitait à Anchin, texte qui prouve, en tout cas, que l'idée du pressoir et l'idée de la fontaine étaient intimement unies.

Mais, à mesure qu'on avance dans le XVIe siècle, on voit le thème du pressoir prendre un sens nouveau : désormais ce sera moins une représentation symbolique de la Passion qu'une figure de l'Eucharistie. Cela est déjà très sensible à Conches (fig. 63). Si l'on veut bien comprendre le sens du vitrail du Pressoir de Conches[4], il ne faut pas l'isoler des verrières qui l'entourent : toutes sont consacrées à l'Eucharistie. L'une représente la Cène, l'autre, la manne, l'autre, Abraham recevant le pain et le vin de Melchissédec, la dernière, enfin, l'hostie elle-même rayonnant comme le soleil entre Dieu et les anges[5]. Il est évident que le Pressoir n'est ici qu'une figure du Sacrement eucharistique. Je vois là le désir très nettement exprimé d'affirmer, en face de Luther et de Calvin, le dogme essentiel du catholi-

1. C'est un panneau sculpté du XVIe siècle. La partie supérieure du pressoir a disparu, mais on voit encore les trous qui recevaient les vis de pression. La signature : Segogne, n'est pas celle du sculpteur, mais d'un des derniers possesseurs du panneau. Voir Thoison, *Société histor. et arch. du Gâtinais*, 1900, p. 1 et suiv.

2. Tableau du XVIe siècle. On peut citer d'autres *Pressoirs mystiques*. Une tapisserie de Notre-Dame de Vaux dans le Poitou le représentait: Jésus, couché dans le tombeau transformé en cuve de pressoir, était foulé par la croix et la colonne. (Voir De Longuemar, *Anciennes fresq. du Poitou*, p. 163.) Il y avait des *Pressoirs mystiques* sur des tombeaux ; on voyait dans le cloître de Corbie, avant sa destruction, un *Pressoir mystique* au-dessous du tombeau de Jean Du Mont. (Voir *La Picardie histor. et monum.*, p. 445 et suiv.)

3. Ut plena sit redemptio
Sub torculari stringitur, etc.

On ne sait pas la date de cette hymne, mais il y en a dans Dreves, t. IV, p. 21, qui remontent au XVe siècle.

4. Bas-côté sud. Le vitrail est de 1552.

5. Toutes les verrières ne portent pas la même date : elles ont été faites successivement d'après un plan arrêté à l'avance.

cisme. C'est là un des épisodes de la lutte que l'art religieux commençait à engager contre le protestantisme.

La pensée est plus claire encore au vitrail de Saint-Étienne-du-Mont, à Paris (fig. 65). Bien que l'œuvre appartienne aux premières années du XVII[e] siècle, j'en parle ici parce qu'elle n'est, suivant moi, que la copie d'un original plus ancien. J'ai trouvé, en effet, dans un recueil d'estampes du XVI[e] siècle, une gravure qui est exactement pareille au vitrail de Saint-Étienne-du-Mont et que je crois antérieure (fig. 64)[1]. La verrière a pu être faite d'après l'estampe, mais graveur et verrier ont pu aussi copier une œuvre plus ancienne[2]. Les vitraux représentant le *Pressoir mystique* étaient nombreux à Paris : d'après Sauval, on en voyait à Saint-Sauveur, à Saint-Jacques-la-Boucherie, à Saint-Gervais et dans la sacristie des Célestins; il y en avait un autre à Saint-André-des-Arts[3]. Plusieurs se trouvaient aux environs de Paris, à Chartres[4], à Andresy[5]. Il est donc probable que les artistes avaient pris l'habitude de traiter le sujet suivant une for-



Fig. 63. — Le Pressoir mystique.
Vitrail de Conches, Eure (XVI[e] siècle).

1. Cabinet des Estampes, Ed 5 g, f° 110 v°. La gravure a tous les caractères de l'art de la fin du XVI[e] siècle. L'analogie entre la gravure et le vitrail est presque parfaite, seuls les vers inscrits au bas des scènes diffèrent.

2. On vient de retrouver une de ces œuvres. C'est une toile peinte découverte à Reims en 1920 : elle est presque pareille au vitrail de Saint-Étienne-du-Mont et est fort antérieure, car elle remonte à la première partie du XVI[e] siècle. Le thème a donc pu préexister à la Réforme, mais sa grande vogue est contemporaine des luttes religieuses du XVI[e] siècle. On y voyait sans aucun doute une réfutation du protestantisme.

3. Abbé Bouillet, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, 1890, p. 53.

4. Le vitrail de Saint-Père de Chartres était l'œuvre de Jean Pinaigrier. Il subsiste encore à Saint-Père quelques fragments de ce vitrail.

5. Le vitrail d'Andresy (Seine-et-Oise), qui est malheureusement mutilé, était conçu à peu près comme celui de Saint-Étienne-du-Mont.

mule que nous donnent à la fois la gravure et le vitrail de Saint-Etienne-du-Mont.

Le sujet a été conçu comme une sorte d'épopée étrange où la trivialité se mêle à la grandeur : c'est à la fois le poème de la vigne et le poème du sang.

On voit d'abord les patriarches et les hommes de l'Ancienne Loi qui bêchent la vigne sous l'œil de Dieu. Après de longs siècles d'attente, le temps de la vendange



Fig. 64. — Le Pressoir mystique.
Gravure du Cabinet des Estampes.

arrive enfin ; les apôtres cueillent le raisin et le mettent dans la cuve. Mais ce ne sont pas des grappes que l'on voit sous le pressoir, c'est Jésus lui-même ; ce n'est pas le jus de la vigne qui coule dans la cuve, c'est le sang d'un Dieu. Ce sang sera désormais le breuvage des hommes. Un tonneau que traîne un attelage dantesque, le lion de saint Marc, le bœuf de saint Luc, l'aigle de saint Jean conduits par l'ange de saint Mathieu, promène la liqueur divine à travers le monde[1]. L'Église est née, et elle aura désormais la garde du sang. Les quatre Pères de l'Église le mettent en réserve dans des tonneaux ; plus loin, un pape et un cardinal, à grand renfort de

1. Ce détail se remarque également au vitrail de Conches et au vitrail d'Andresy.

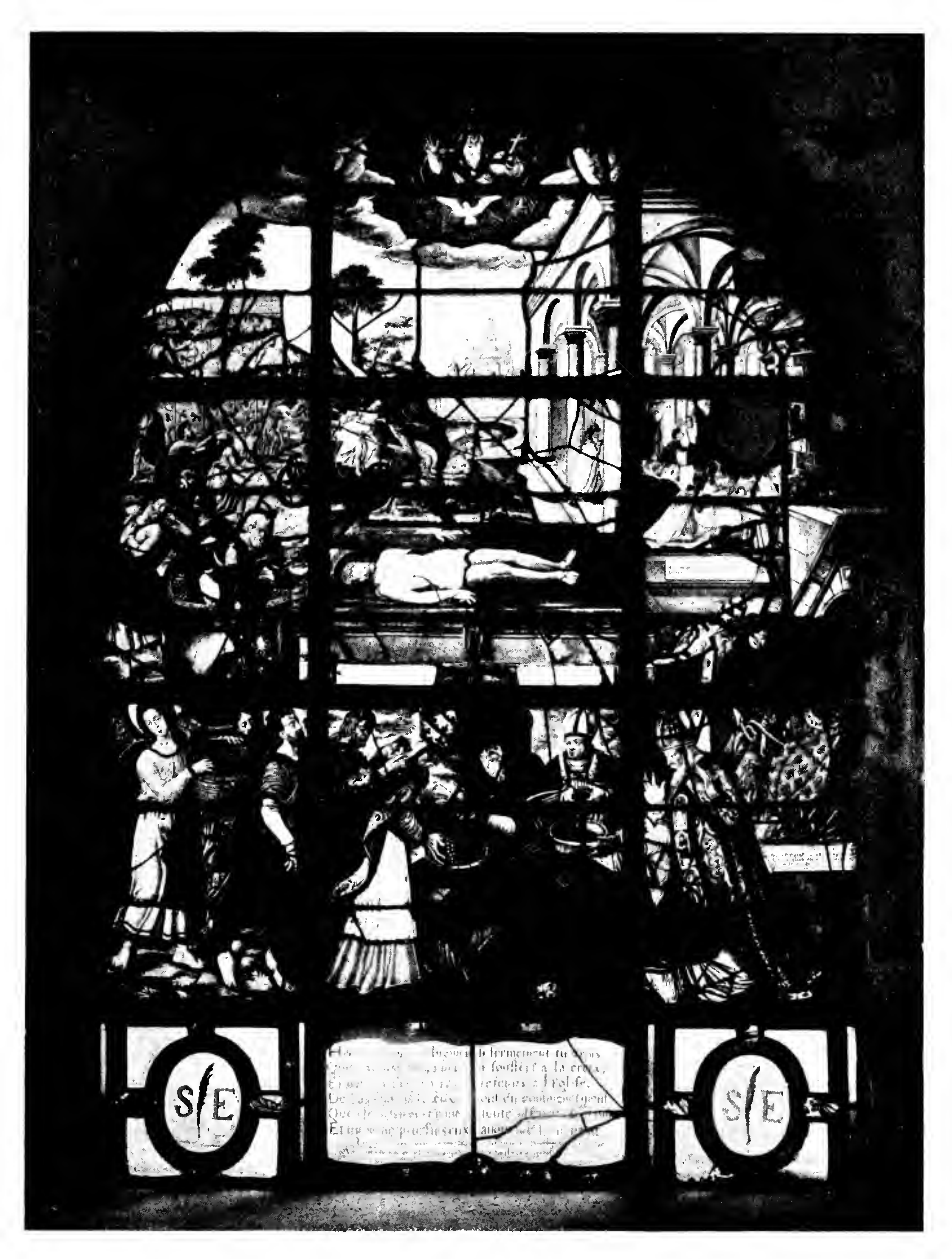


Fig. 65. — Le Pressoir mystique.
Vitrail du cloître de l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris.

cordes, descendent les barriques dans une cave ; un empereur et un roi, métamorphosés en portefaix, les assistent[1]. Ce sang, que l'Église conserve dans ses celliers, elle le distribue aux fidèles ; et, en effet, on aperçoit au second plan des pécheurs qui se confessent et qui, une fois absous, communient.

La présence réelle, niée par les protestants, est donc affirmée ici dogmatiquement. Le vitrail veut dire que la vertu de l'Eucharistie, qui se laisse entrevoir sous des symboles dans l'Ancien Testament[2], a été enseignée au monde par le Nouveau. La parole des évangélistes, interprétée par les Pères de l'Église, est devenue la doctrine de l'Église catholique : seule, l'Église catholique, qui dispense le sang divin, peut sauver les hommes.

Ainsi, au XVIe siècle, l'art redevient dogmatique comme il l'avait été au XIIIe. Le vitrail de Saint-Étienne-du-Mont démontre la présence réelle aux calvinistes, comme le vitrail de Bourges prouvait à la Synagogue l'accord de l'Évangile et de l'Ancien Testament[3].

Mais, dans le vitrail, un détail ne laisse pas d'inquiéter : ce sont ces rois qui viennent aider le pape. Qu'est-ce que les puissants de ce monde, ceux qui portent l'épée, viennent faire ici ? Et l'on se demande si ces rois ne seraient pas par hasard Charles IX et Philippe II.

Mais revenons au sens primitif de la fontaine et du pressoir, d'où nous nous sommes écartés. Rappelons que ces thèmes ne furent d'abord que des méditations sur le sang divin, des hymnes à la Passion. De telles œuvres sont donc, à l'origine, fort différentes des compositions apologétiques du XVIe siècle finissant. Elles sont, au fond, plus intéressantes, car elles nous font pénétrer plus avant dans l'âme chrétienne.

VI

La Passion de Jésus-Christ est terminée, mais non pas celle de sa mère. C'est elle qui devient le personnage principal des scènes qui vont suivre. L'idée d'une Passion de la Vierge parallèle à celle du Christ est une idée favorite des mystiques, qui ne séparent jamais, dans leurs méditations, la mère et le fils. Jésus et Marie, répètent-ils, sont plus qu'unis dans ce mystère, ils ne sont qu'un. La Vierge apparaît à sainte Brigitte, et lui dit : « Les douleurs de Jésus étaient mes douleurs, parce

1. Cette partie du vitrail de Saint-Étienne-du-Mont est mutilée, mais la gravure donne la scène entière.
2. Les vitraux voisins nous font connaître quelques-uns de ces symboles.
3. Voir l'*Art religieux du XIIIe siècle*, 4e édit., p. 171 et suiv.

que son cœur était mon cœur[1]. » A la seule pensée que son fils allait mourir, ses entrailles se déchirèrent[2]. L'homme, répètent les mystiques, n'a pas le cœur assez vaste pour sentir l'immensité d'une telle douleur. Gerson se plaint de n'avoir pas assez de larmes. « Qui me donnera, dit Suso, de verser autant de larmes que j'écris de lettres pour raconter les souffrances de Notre-Dame[3] ! » C'est pourquoi, de même que l'on dit *Christi Passio*, on commence à dire, dès le XIVe siècle, *Mariæ Compassio* : cette *Compassion* de la Vierge, c'est l'écho de la Passion dans son cœur.

L'Église fit bon accueil à des sentiments qui étaient devenus ceux de la chrétienté tout entière[4]. En 1423, le Synode de Cologne ajouta aux fêtes de la Vierge une fête nouvelle, celle « des angoisses et des douleurs de Notre-Dame[5] ».

Les artistes n'avaient pas attendu aussi longtemps. Il y avait déjà près d'un demi-siècle qu'ils avaient fait entrer dans l'iconographie « les sept douleurs de Notre-Dame ».



Fig. 66. — La Vierge aux sept glaives.
Vitrail de Brienne-la-Ville (Aube).

L'exemple le plus ancien que j'en connaisse se rencontre dans un manuscrit français de la Bibliothèque Nationale, qui a dû être enluminé vers 1380 ou 1390[6]. C'est un recueil d'images pieuses, où, après les apôtres et les saints, on peut voir les *douleurs* et les *joies* de la Vierge. — Il y avait longtemps que l'on méditait sur les joies de Notre-Dame. Le XIIIe siècle, toujours épris de lumière, s'était attaché uniquement aux côtés heureux de la vie de la Vierge. Mais voici qu'à la fin du XIVe siècle apparaissent soudain les épisodes sombres. Dès l'origine ils sont au nombre de sept[7]. Ce sont : la prophétie du vieillard Siméon annonçant à la Vierge qu'un glaive traverserait son âme (*tuam ipsius animam pertransibit gladius*), — la fuite en Égypte, — la recherche de l'Enfant perdu puis retrouvé au Temple parmi les docteurs, — le récit que saint Jean fait à Notre-Dame de la trahison de Judas, — la crucifixion, — la mise au

1. Sainte Brigitte, *Révélat.*, t. I, p. 35.

2. *Lavacrum conscientiæ*, f° LXXXI.

3. Suso, t. I., p. 414.

4. On aura une idée de la profondeur de ces sentiments en lisant dans les livres d'Heures les prières consacrées aux douleurs de la Vierge (par ex. : B. N., lat. 10534, f° 137, XVe siècle), ou encore la Passion de la Vierge mise dans sa bouche (B. N., lat. 1352, f° 199, fin du XIVe siècle).

5. *Sacr. concil. nova et ampliss. collectio*, Venise, 1785, t. XXVIII, col. 1057.

6. B. N., franç. 400. Une date approximative est donnée par les costumes militaires ; voir le saint Eustache du f° 32.

7. Il a paru dans les *Analecta Bollandiana*, en 1893 (p. 333 et suiv.), un mémoire sur les origines de la dévotion aux Sept Douleurs, sous le titre de *La Vierge aux sept glaives*. Ce mémoire est très intéressant, mais contient quelques erreurs. La plus grave est cette affirmation qu'avant la fin du XVe siècle, il n'est question nulle part des sept douleurs de la Vierge. L'auteur se trompe d'un siècle.

tombeau, — enfin les pèlerinages que la Vierge renouvelait sans cesse aux lieux où s'était déroulée la Passion [1].

Ces sept douleurs ne sont pas celles que nous rencontrerons plus tard. D'ailleurs, la liste définitive a dû en être arrêtée très peu de temps après, sinon au même moment, car nous la rencontrons dans un manuscrit que je crois à peu près contemporain du précédent [2]. La voici : la prédiction de Siméon, — la fuite en Égypte pour échapper au massacre des Innocents, — Jésus perdu et retrouvé dans le Temple, — Jésus souffleté [3], — Jésus crucifié, — Jésus mort sur les genoux de sa mère, — la mise au tombeau.



Fig. 67. — La Vierge de Pitié avec le vieillard Siméon.
Vitrail de Longpré (Aube).

A la fin du xve siècle, la piété de certains mystiques augmenta encore le nombre des douleurs de Notre-Dame et en découvrit jusqu'à quinze [4]; mais cette nouveauté ne semble pas avoir rencontré beaucoup de faveur, et le nombre sept resta le nombre consacré.

Beaucoup d'œuvres d'art témoignent, sans qu'on ait su le remarquer, de la dévotion du xve siècle aux sept douleurs de la Vierge. Je n'en veux pas d'autre preuve que le triptyque du Musée d'Anvers qu'on attribue à Gérard van der Meire. On y voit Marie présentant l'Enfant au vieillard Siméon, la fuite en Égypte, Marie retrouvant Jésus au milieu des docteurs, le portement de croix : ce sont là les quatre premières douleurs de Notre-Dame [5]. On peut affirmer qu'à ce triptyque un autre faisait pendant qui représentait les trois autres douleurs : la crucifixion, la déposition de croix et la mise au tombeau. Ainsi une œuvre qui semble consacrée à Jésus est, en réalité, consacrée à sa mère [6].

Dès la fin du xive siècle, on avait comparé les sept douleurs de la Vierge à autant de glaives qui lui percent le cœur. La prédiction du vieillard Siméon avait évidemment donné l'idée de cette métaphore. Dans le manuscrit que nous avons signalé [7], il

1. Une miniature représente la Vierge entourée d'hiéroglyphes qui résument toute la Passion : par exemple, une colonne et un fouet avec l'inscription « Pretorium Pilati », une croix, une lance et une éponge avec l'inscription « locus Calvariæ », etc. Ce motif reparait dans les gravures sur bois au xve siècle.

2. Mazarine, ms. n° 520, recueil de prières à la Vierge, vers 1380 ou 1390, f° 58 v°.

3. Je dois dire cependant qu'on trouve plus souvent à cette place, dans les listes postérieures, Jésus portant sa croix.

4. Dans les *Louanges de Notre-Dame*, incunable sans date, imprimé par Michel le Noir.

5. Le Portement de croix et la Fuite en Égypte sont réunis dans le même panneau.

6. Des œuvres analogues devaient être fréquentes en France. En 1515, un peintre de Marseille nommé Étienne Peson fit un retable où on voyait peintes les Sept Douleurs: *Bulletin archéol. de la Comm. des Trav. hist.*, 1885, p. 388.

7. Mazarine, ms. 520, f° 53.

est déjà question des sept glaives ; ces sept glaives sont appelés « les glaives triomphaux de Marie », *triumphales gladios* [1], et une miniature montre la Vierge avec une épée dans le cœur.

Il y avait du goût à ne montrer qu'une épée. Mais, à la fin du xve siècle, on en voit apparaître sept : ces sept glaives s'enfoncent dans la poitrine de Marie et forment autour d'elle une sinistre auréole.

On a revendiqué pour les Flandres l'honneur d'avoir inventé ce motif nouveau [2] : il n'y a pas lieu de le lui disputer. Un pareil sujet ne pouvait inspirer aucune grande œuvre ; la Vierge aux sept glaives n'est qu'une image de piété. On la rencontre dans deux livres imprimés à Anvers à la fin du xve siècle et au commencement du siècle suivant pour une confrérie des Sept douleurs de Notre-Dame [3]. Cette pieuse association venait d'être créée par Jean de Coudenberghe, curé de Saint-Sauveur de Bruges et plus tard secrétaire de Charles-Quint. Une gravure représente la Vierge percée de sept glaives réunis en faisceau ; une autre montre les glaives rayonnant en auréole. C'est cette dernière disposition qui a prévalu [4]. Dans le courant du xvie siècle, l'image se complique encore : à la poignée de chaque épée est attaché un médaillon rond où est représentée une des douleurs de



Fig. 68. — Vierge de Pitié.
Bibl. Nat., latin 9471, f° 41, commencement du xve siècle.

1. *Ibid.*, f° 58, v°.

2. *Analecta Bollandiana, loc. cit.*

3. *Quodlibetica decisio perpulchra de septem doloribus*... etc., Anvers, sans date ; et *Miracula confraternitatis septem dolorum*, Anvers, 1510. On trouve ces deux volumes réunis en un seul à la Bibliothèque Mazarine, Incun. n° 1173. La confrérie fut approuvée par le pape en 1495. Les gravures qui ornent ces deux livres sont-elles réellement les plus anciennes où l'on trouve l'image de la Vierge percée de sept épées ?

4. M. Gaidoz, dans *Mélusine*, 1892, a voulu établir que la Vierge aux Sept Glaives dérivait d'une image de la déesse Istar entourée d'un trophée d'armes. C'est un jeu d'esprit qui ne répond à aucune réalité.

la Vierge[1]. Parfois, comme dans le tableau flamand de Brou, la Vierge est entourée de sept médaillons et n'est percée que d'une épée. Parfois enfin, comme dans le tableau de Notre-Dame de Bruges, toutes les épées ont disparu, et, seule, l'auréole de médaillons subsiste.

Je suis très disposé à croire que la France a reçu des Flandres ce motif nouveau. Ce sont évidemment les confréries de Notre-Dame des Sept douleurs, dont il était comme le blason, qui l'ont propagé chez nous. Il n'y est pas d'ailleurs très fréquent. Je ne l'ai guère rencontré que dans quelques vitraux du xvie siècle : dans un vitrail d'Écouen, dans un vitrail de Brienne-la-Ville (Aube) (fig. 66) et dans un vitrail de La Couture de Bernay[2]. Les sept glaives accompagnés de médaillons se voient dans un vitrail de Saint-Léger de Troyes.

Un autre mode de représentation infiniment plus discret, et surtout infiniment plus digne de l'art, a prévalu chez nous. L'artiste négligeant les six autres douleurs de Notre-Dame n'en a retenu qu'une seule, mais la plus poignante de toutes : il a choisi le moment où elle reçoit le cadavre de son fils sur ses genoux, et où elle peut enfin le couvrir de baisers et de larmes. Quant aux glaives, il les a supprimés, mais il a trouvé le moyen le plus ingénieux d'en rappeler le souvenir. Près de la Vierge, il a placé le vieillard Siméon, qui apparaît au moment même où se réalise sa prophétie tragique. Il porte à la main une banderole sur laquelle on lit : *Tuam ipsius animam pertransibit gladius*. C'est de cette façon que sont résumées les douleurs de la Vierge dans les vitraux champenois de Bérulles, de Nogent-sur-Aube, de Granville, de Longpré (Aube) (fig. 67). Il me semble que nos artistes donnent là l'exemple d'une délicatesse de goût dont les Flamands n'approchent guère.

Cette figure de la mère portant sur ses genoux le cadavre de son fils résumera chez nous, pendant le xve et le xvie siècle, toute la Passion de la Vierge. Nous en avons dit l'origine. Ce groupe si touchant apparaît dans des manuscrits enluminés qui remontent jusque vers 1380[3].

Les *Pitiés* (c'est ainsi qu'on désignait chez nous le groupe de la mère et du fils) semblent avoir été peintes avant d'avoir été sculptées.

Dès la fin du xive siècle les grandes lignes en sont arrêtées. Ces lignes n'ont guère varié. La Vierge, perdue dans un grand manteau sombre, est assise au pied de la croix. Le cadavre est posé sur ses genoux ; les jambes sont rigides ; le bras droit pend inerte et vient effleurer la terre. La Vierge, d'une main, soutient la tête de son fils, et, de l'autre, le serre contre sa poitrine.

Les sculpteurs n'eurent qu'à copier ce motif désormais consacré. Il est difficile

1. Miniature du livre d'Heures de Perrenot de Granvelle (1532), *Réun. des sociétés des Beaux-Arts des départem.*, 1896, p. 104. Voir aussi Arsenal, ms. n° 625, f° 171, v°, miniature de l'*Évangéliaire* des Célestins d'Amiens.

2. De la fin du xvie siècle.

3. Par exemple : Mazarine, ms. 520, f° 53.

de dire à quelle époque les ateliers commencèrent à sculpter ce groupe de la Vierge portant son fils. La plus ancienne *Pitié* sculptée que mentionnent les textes est une œuvre de Claus Sluter ; elle fut placée en 1390 dans la chapelle de la Chartreuse de Dijon ; la Vierge portant son fils était accompagnée de deux anges. Les *Pitiés* sculptées qui nous sont parvenues ne remontent pas plus haut que le xve siècle [1]. Je n'en

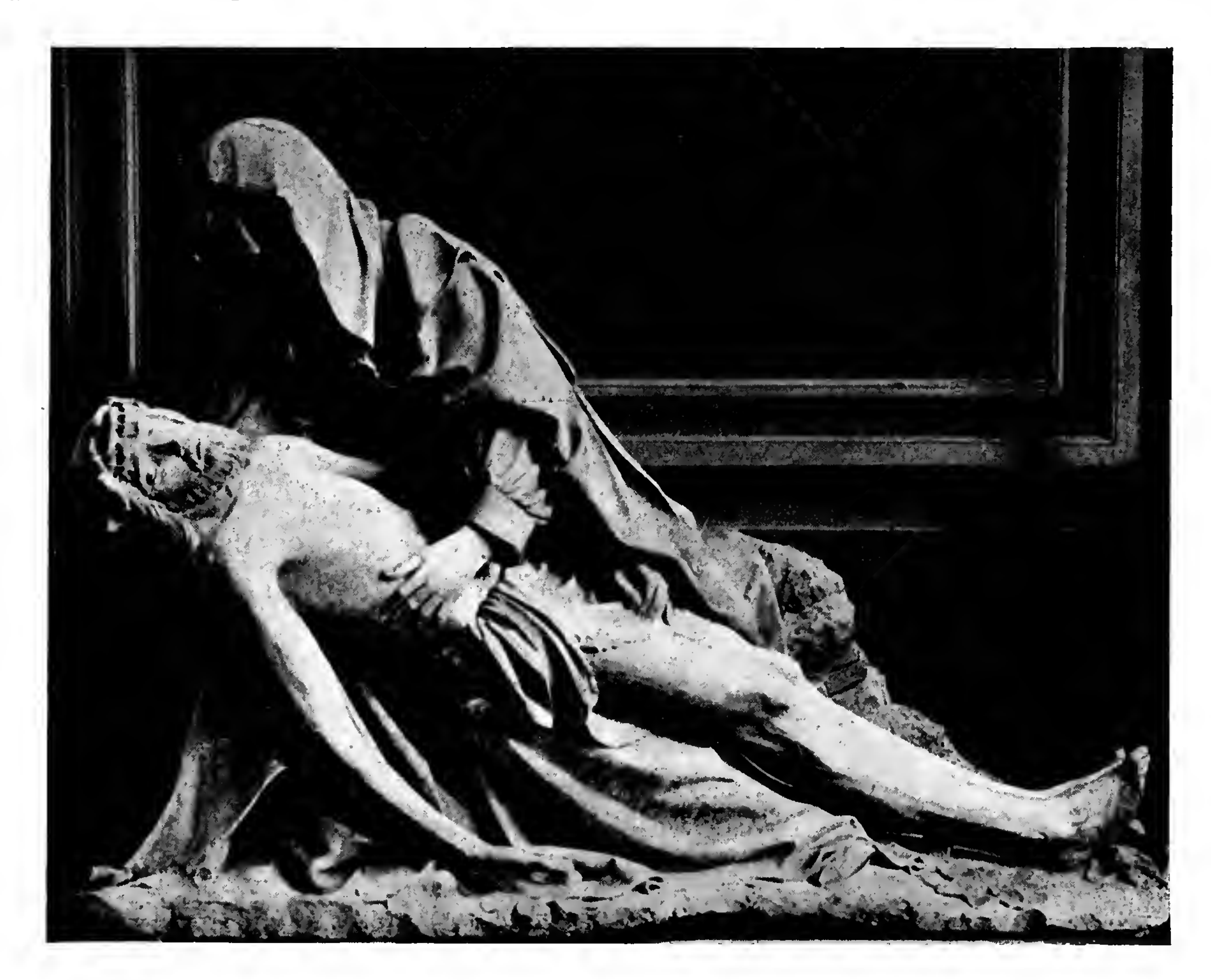


Fig. 69. — Vierge de Pitié.
Bayel (Aube).

connais qu'une seule qui soit datée, c'est celle de Moissac qui est de 1476 [2]. La plupart portent la marque de l'art du temps de Louis XII. C'est à la fin du xve siècle et dans les premières années du xvie, que les ateliers de sculpture ont produit presque toutes les *Pitiés* qu'on rencontre encore aujourd'hui dans toutes les parties de la France. Précisément à la même époque se multipliaient les confréries de Notre-Dame de Pitié ; dès la fin du xve siècle, elles étaient dotées d'indulgences particulières et faisaient célébrer une messe solennelle le dimanche après l'octave de l'Ascen-

1. Un bas-relief de Vernou en Touraine, qui semble la copie d'une miniature, peut remonter jusqu'à 1460 : voir P. Vitry, *Michel Colombe*, p. 84. L'archevêque Jean de Bernard dut faire sculpter ce retable entre 1455 et 1464.

2. Il y a d'autres Pitiés datées, mais elles sont du xvie ou du xviie siècle.

sion[1]. Il est assez naturel de supposer que ces confréries commandèrent alors aux sculpteurs la plus grande partie des *Pitiés* qui subsistent encore.

Que de fois ne rencontre-t-on pas, dans le demi-jour d'une église de village, ce groupe, dont la désolation est inexprimable. L'œuvre est parfois admirable, plus souvent gauche et rude ; elle n'est jamais indifférente. Pareilles en apparence, ces *Pitiés* nous révèlent, si nous les observons avec attention, plusieurs nuances très délicates de la tendresse et de la douleur. Le lecteur familier avec les mystiques du moyen âge y retrouve toutes leurs façons de sentir.



Fig. 70. — Vierge de Pitié. Mussy-sur-Seine (Aube).

En voici un exemple. Certains manuscrits nous montrent la Vierge portant le corps de son fils sur ses genoux ; mais, par une singularité qui paraît d'abord inexplicable, ce corps est à peine plus grand que celui d'un enfant, et il tient tout entier dans le giron maternel (fig. 68)[2]. Est-ce maladresse ? En aucune façon ; car, un peu plus loin, l'artiste rend au cadavre de Jésus ses proportions véritables[3]. — Qu'a-t-il donc voulu dire ? Il a voulu exprimer à sa façon une pensée familière aux mystiques : c'est que la Vierge, portant son fils sur ses genoux, dut s'imaginer qu'il était redevenu enfant. « Elle croit, dit en substance saint Bernardin de Sienne, que les jours de Bethléem sont revenus ; elle se figure qu'il est endormi, elle le berce sur sa poitrine, et le suaire où elle l'enveloppe, elle s'imagine que ce sont ses langes[4]. »

Parfois (surtout dans les *Pitiés* sculptées), la Vierge, la tête penchée sur le visage de son fils, le contemple avec une avidité douloureuse. Que regarde-t-elle ? Les mystiques vont nous l'apprendre. « Elle regarde, dit sainte Brigitte, ses yeux pleins de sang, sa barbe agglutinée et dure comme une corde[5]. » « Elle regarde, dit Ludolphe

1. *Quodlibetica decisio perpulchra*... etc. Mazarine, incun. 1173.
2. B. N., lat. 9471, f° 41 ; latin 18026, f° 9; nouv. acq. lat. 392, f° 145 v° (*Heures* de la famille Ango).
3. Par exemple, latin 9471, f° 131.
4. Saint Bernardin de Sienne, *Œuvres*, t. I, Sermo 51.
5. Sainte Brigitte, *Révélat.*, Lib. I, cap. 10.

le Chartreux, les épines qui sont enfoncées dans sa tête, les crachats et le sang qui déshonorent son visage, et elle ne peut se rassasier de ce spectacle[1]. » Pourtant, elle ne pousse pas un cri, ne profère pas une parole. Telle est la *Pitié* de Bayel, en Champagne, véritable chef-d'œuvre d'émotion contenue (fig. 69)[2].

D'autres fois la Vierge, sans regarder son fils, le serre de toute sa force contre sa poitrine, et elle met dans son étreinte tout ce qui lui reste de vie : on dirait qu'elle veut le défendre. C'est ainsi que se présente la farouche *Pitié* champenoise de Mussy (fig. 70). L'artiste a évidemment choisi le moment où Joseph d'Arimathie vient

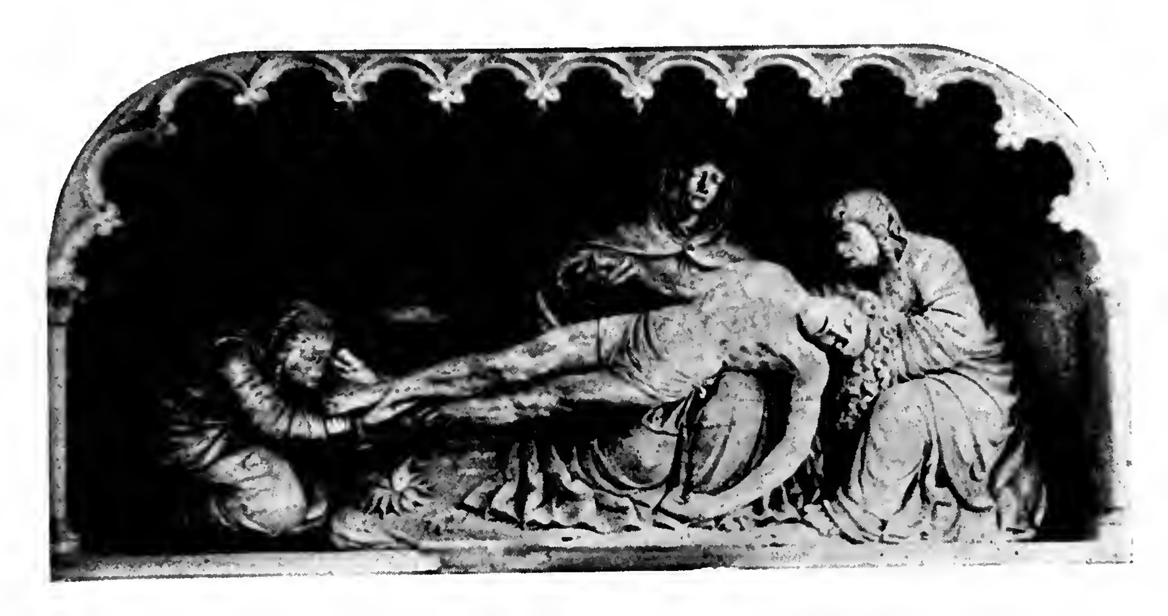


Fig. 71. — Pitié de Notre-Dame de Joinville (Haute-Marne).

prier la Vierge de lui laisser ensevelir le cadavre. En pleurant, il lui rappelle que l'heure est venue, et, déjà, il essaie de prendre le corps dans ses bras, mais elle ne veut pas s'en séparer, ni qu'on le lui enlève. C'est là un épisode qui a été longuement développé dans toute la littérature pieuse du xv[e] siècle[3].

Mais voici une *Pitié* d'un tout autre caractère. A Autrèche en Touraine, la Vierge, les yeux baissés, joint les mains et prie ; sa douleur est enveloppée d'une décence, d'une pudeur admirables. Ici la beauté de la pensée approche du sublime : la Vierge, conformément à la pensée de saint Bonaventure, donne au monde l'exemple du sacrifice[4]. Les *Pitiés* de Bayel, de Mussy remuent la sensibilité jusque dans ses profondeurs, celle-ci parle aux parties les plus hautes de l'âme. Elle

1. Ludolphe, *Vita Christi*, Pars II, cap. 65, n° 5.

2. Parfois la Vierge, conformément au texte des *Méditations*, regarde le visage de son fils et ne peut s'empêcher de pleurer en voyant qu'on lui a coupé les cheveux et arraché la barbe. Les *Grandes Heures* du duc de Berry (fig. 20) nous montrent, en effet, un Christ sur les genoux de sa mère dont les cheveux et la barbe semblent avoir été arrachés ; — on en trouverait d'autres exemples.

3. Cette « contentio miserabilis » se trouve dans tous les écrits mystiques du xiv[e] et du xv[e] siècle. Voir : *De Planctu Mariæ ; Speculum passionis ;* Gerson, *Expositio in Passionem ; L'orologe de dévotion ;* Tauler, etc.

4. Saint Bonavent., *Distinct.* 48, *dub.* 4.

enseigne, avec une douceur pénétrante, l'idée maîtresse du christianisme : l'oubli de soi-même. Je tiens cette *Pitié* d'Autrèche pour une des belles inspirations de l'art chrétien.

Même quand les *Pitiés* se ressemblent, il y a entre elles des différences légères, par où le sentiment de l'artiste s'exprime. C'est quelquefois le cadavre qu'il a étudié avec le plus de soin : ici, il est rigide ; là, il pend des deux côtés, « souple comme un ruban », pareil à une enveloppe vide d'où l'âme vient de se retirer[1]. Ailleurs, les cheveux que ne retient plus la couronne d'épines suivent le mouvement de la tête et tombent en lourdes masses[2]. Ces trouvailles d'un artiste bien doué ont été copiées par tout un atelier. Quand on aura pris la peine d'étudier toutes nos *Pitiés*, ces petits détails, bien observés, permettront de les grouper et peut-être de reconnaître leur origine. Il y a, par exemple, une catégorie de *Pitiés* que l'on pourrait presque qualifier de champenoises. Ce sont celles où la Vierge met la main gauche sur son cœur (comme pour indiquer l'endroit où elle souffre), tandis que de la main droite elle soutient le corps ou le bras de son fils[3]. Je ne sais si ce thème est d'origine champenoise, en tout cas, il a fait fortune en Champagne, car ce ne sont pas seulement les sculpteurs, ce sont les maîtres verriers qui représentent sous cet aspect la Vierge de Pitié[4]. Il ne faut voir là qu'une indication : à l'heure qu'il est, toute tentative de groupement serait prématurée.



Fig. 72. — Pitié d'Ahun (Creuse).

Quelque formule d'ailleurs qu'aient adoptée les artistes, leurs œuvres se ressemblent par un caractère commun : l'expression de la douleur y est tout intime;

1. Par exemple à Neuville-les-Decize (Nièvre).

2. Pitié de Chalon-sur-Saône, chapelle de l'Hôpital.

3. Ce n'est pas d'ailleurs la seule formule qu'on rencontre en Champagne. On voit quelquefois aussi une Vierge qui soulève doucement le bras gauche de son fils, comme si elle voulait le presser sur sa poitrine ou le porter à sa bouche. Par exemple à Brantigny, à Saint-Aventin (Aube).

4. Vitrail de Bérulles, de Longpré (fig. 67), de Nogent-sur-Aube. — Groupes sculptés : Les Noé (Aube), Saint-Phal, Saint-Nizier de Troyes.

jamais un geste théâtral; rien qui fasse penser à l'artiste et à son talent. Ces vieux maîtres donnent, eux aussi, en ce grand sujet, un bel exemple d'oubli de soi-même. Aucune de ces œuvres qui ne semble née d'un mouvement désintéressé du cœur. De là leur puissance sur l'âme. Pour en sentir la vraie beauté, il faut les comparer à telle *Pitié* académique du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle, à celle de Luc Breton, par exemple, à Saint-Pierre de Besançon : voilà certes un morceau qui fait honneur à l'artiste et qui dut satisfaire les connaisseurs; l'anatomie du Christ est irréprochable, et la Vierge lève les bras au ciel conformément aux meilleures traditions italiennes; mais on est trop occupé à admirer tant d'habileté pour avoir le loisir d'être ému.

L'art a sans doute, au fond, les mêmes lois que la morale, et l'on n'arrive à la perfection qu'à la condition de s'oublier soi-même. Rien, dans nos vieilles *Pitiés*, ne vient nous distraire de la pensée de la douleur. Celles-là ont pu consoler. Quand on songe à toutes les tristesses qui sont venues, à travers les siècles, leur demander une leçon d'abnégation, il semble qu'elles aient, comme dit le poète, « une auréole d'âmes [1] ».



Fig. 73. — Mise au tombeau de Souvigny (Allier).

La Vierge de Pitié est presque toujours représentée seule avec son fils. Il arrive cependant que deux personnages l'accompagnent, ceux qui, après Marie, aimèrent le plus tendrement le maître, saint Jean et Marie-Madeleine. Dans ce cas, saint Jean est toujours près de la tête du Sauveur et Madeleine près de ses pieds (fig. 71). Les miniaturistes nous présentent, dès la fin du XIV[e] siècle, des exemples de cette disposition[2]. Au XV[e] et au XVI[e] siècle, les peintres, les verriers, les sculpteurs eux-mêmes adoptèrent parfois ces *Pitiés* à quatre personnages[3].

Enfin, il est des cas où l'artiste a représenté tous les personnages du drame. Derrière la Vierge portant son fils sur ses genoux, on voit Nicodème, Joseph d'Arimathie, saint Jean, la Madeleine, les saintes Femmes. Telles sont les *Pitiés* du Tréport, de Marolles-les-Bailly en Champagne, de Sainte-Catherine de Fierbois en Touraine, d'Aigueperse en Auvergne, d'Ahun dans la Marche[4].

1. La Vierge de Pitié est assez souvent, au XV[e] siècle, un motif funéraire. On s'encourage ainsi à supporter la perte d'un mort aimé.

2. Livre d'Heures d'Isabeau de Bavière.

3. Vitrail d'Herbisse (Aube); tapisserie du trésor de Sens; groupe sculpté de Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre), de Jailly (Côte-d'Or), de Saint-Ayoul de Provins; retable de Ternant (Nièvre) (c'est une œuvre flamande : la Madeleine qui se tord les bras est imitée de Rogier van der Weyden); nombreux exemples dans les livres d'Heures; estampes du XV[e] siècle.

4. Dans la *Pitié* d'Ahun, que nous reproduisons (fig. 72), on ne voit pas les deux vieillards.

Ces *Pitiés* complètes sont plus pittoresques, mais moins touchantes; elles dispersent l'attention. Combien plus poignant est le simple groupe de la mère et du fils ! Ainsi ramassé, le drame atteint à sa plus haute puissance d'émotion. Les fidèles le sentaient si bien qu'ils demandaient rarement aux artistes ces *Pitiés* trop riches; elles sont peu nombreuses aujourd'hui et furent toujours sans doute une exception.

VII

Quand la Vierge a longuement contemplé le corps de son fils étendu sur ses genoux, elle consent enfin qu'on l'ensevelisse. Défaillante, et « pareille à la femme qui vient d'accoucher[1] », elle le regarde encore une fois avant qu'il disparaisse dans le sépulcre. C'est le dernier acte, et non le moins douloureux de la Passion de la Vierge. Il est visible que, dans la scène de la mise au tombeau, telle que les artistes du xve siècle la conçoivent, la Vierge est le personnage principal.

A quelle époque remontent ces fameux Saints Sépulcres, si nombreux encore aujourd'hui dans toute la France? Quand vit-on apparaître pour la première fois ces grandes figures qui, dans le demi-jour d'une chapelle, donnent l'impression inquiétante de la réalité? Il est difficile de le dire avec une entière certitude. On peut cependant serrer la vérité d'assez près. Il me paraît certain que le xive siècle n'a pas connu les grandes Mises au tombeau sculptées, et j'en donnerai une preuve qui me paraît convaincante.

Paris avait, au xive siècle, deux chapelles du Saint-Sépulcre : l'une, celle de la rue Saint-Martin, datait de 1326; l'autre, celle du couvent des Cordeliers, remontait aussi au xive siècle, mais était un peu plus récente[2]. Elles avaient été fondées par des confréries de pèlerins qui avaient fait, ou se proposaient de faire, le grand voyage de Jérusalem : l'esprit des Croisades avait pris alors cette forme pacifique. On s'attend bien à trouver dans ces chapelles quelque image du saint tombeau que tous les frères rêvaient de contempler. Et, en effet, dans la petite église de la rue Saint-Martin, on voyait un édicule qu'on appelait le *Sépulcre* et qui avait été fait très certainement, comme c'était l'usage, à l'image du Saint-Sépulcre de Jérusalem; mais, dans l'édicule, il n'y avait pas de Mise au tombeau[3]. C'était bien là pourtant

1. Sainte Brigitte.

2. Couret, *Notice historique sur l'ordre du Saint-Sépulcre*, dans *La Terre Sainte* (Revue) de 1885.

3. Millin, dans ses *Antiquités nationales*, t. III, p. 4, nous a laissé une description très précise de la chapelle de la rue Saint-Martin, qu'il avait pu voir avant sa démolition. S'il y avait eu une Mise au tombeau dans l'édicule du Sépulcre, il n'eût pas manqué de la signaler.

qu'un tel sujet eût été à sa place[1]. Dans la chapelle des Cordeliers, il n'y avait pas non plus de Mise au tombeau, et la preuve, c'est que les confrères ne s'avisèrent d'en faire faire une qu'au XVI[e] siècle[2].

Il en faut conclure qu'au XIV[e] siècle, au temps de la plus grande ferveur des confréries du Saint-Sépulcre, les grandes Mises au tombeau n'existaient pas encore.

Le plus ancien Saint Sépulcre connu fut sculpté en 1419, ou au plus tard en 1420, aux frais de Jean Marchand, chanoine de la cathédrale de Langres; quand le cha-

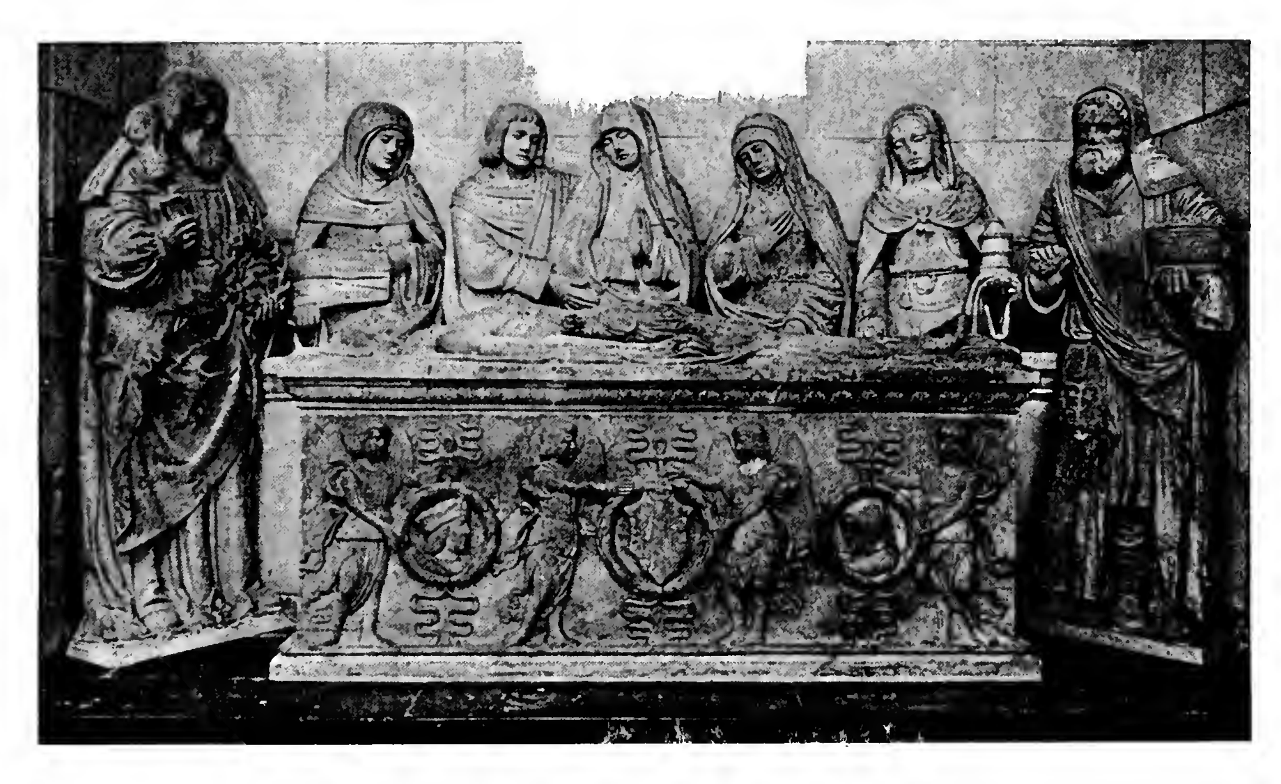


Fig. 74. — Le Saint Sépulcre de Joigny (Yonne).

noine mourut, en mars 1421, le Saint Sépulcre était en place dans la chapelle du cloître[3]. Sept personnages se groupaient autour du Christ, qui subsiste seul aujourd'hui[4].

Plus de vingt ans après[5], en 1443, un bourgeois de Bourg-en-Bresse, Thomas

1. Dans l'église du Temple de Paris, il y avait aussi un caveau qui représentait le Saint Sépulcre. On y installa une Mise au tombeau, mais seulement à la fin du XV[e] siècle. Voyez De Curzon, *La Maison du Temple de Paris*, 1888, p. 90.

2. Voir J. Du Breul, *Théâtre des antiquités de Paris*, édition de 1612, p. 536.

3. Chanoine Marcel, *L'ancien Sépulcre de la cathédrale de Langres*, Langres, 1918.

4. Il est conservé dans le couvent des Annonciades de Langres.

5. La découverte du Saint Sépulcre de Langres enlève beaucoup de son intérêt à la brochure où l'abbé Lecler avait prétendu établir que le plus ancien Saint Sépulcre à personnages avait été sculpté à Limoges en 1421 par un Italien (abbé Lecler, *Étude sur les Mises au tombeau*, Limoges, 1888). A son retour de Jérusalem, nous dit-il, une veuve de Limoges, nommée Paule Audier, fit faire une Mise au tombeau par un artiste qu'elle avait ramené de Venise. L'œuvre fut mise en place en 1421, dans l'église Saint-Pierre-du-Queyroix. Depuis, elle a disparu sans laisser de trace. Mais il y a là une erreur manifeste dans l'interprétation du document. Car si l'on veut se reporter au texte on reconnaîtra qu'il s'agit non pas d'une Mise au tombeau, mais tout simplement d'un Saint Sépulcre fait à l'image de celui de Jérusalem. Voici ce texte: « L'an 1421 de N. S., Paule Audier de Limoges,

Guillod, fit sculpter un Saint Sépulcre, dont les débris ont été retrouvés, il y a quelques années[1].

Le plus ancien Saint Sépulcre qui se soit conservé intact, le fameux Saint Sépulcre de Tonnerre, date de 1453.

C'est donc dans la première partie du xv[e] siècle, et, semble-t-il, dans le domaine de l'école bourguignonne, qu'apparaissent ces étonnantes Mises au tombeau faites de

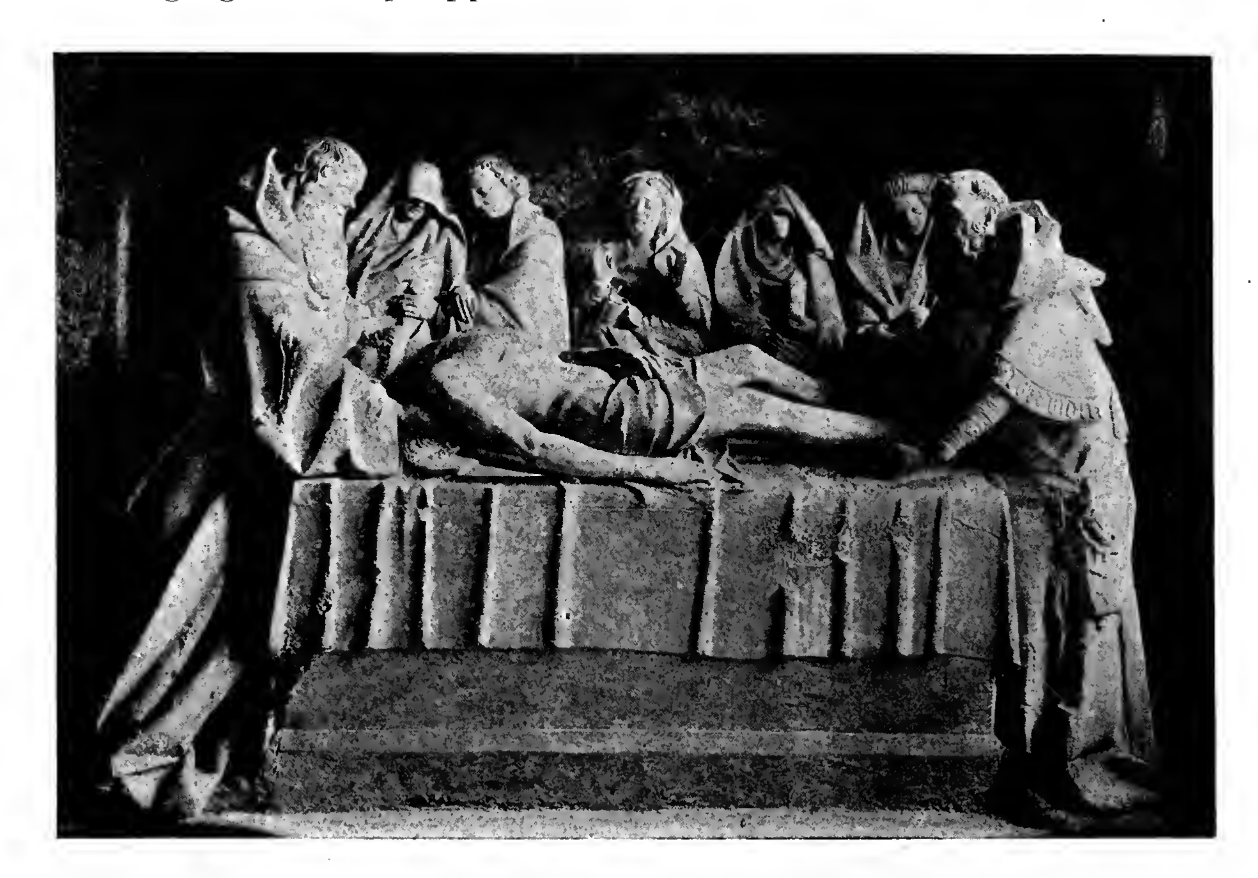


Fig. 75. — Le Saint Sépulcre de l'Hôpital de Tonnerre.

grandes figures réunies autour d'un sarcophage. C'est précisément l'époque où les Mystères mettent sans cesse sous les yeux des artistes la scène de la Mise au tombeau.

Nos Saints Sépulcres semblent être la reproduction exacte d'un tableau vivant. Les costumes souvent si singuliers des personnages : chapeaux retroussés, robes fourrées des vieillards, larges turbans des femmes, ne peuvent être que des cos-

revenant de son pèlerinage de Jérusalem, passant par Venise, amena avec soy un sculpteur qui tailla et apporta *le dessin du monument de Notre Seigneur, à la ressemblance de son sépulcre de Jérusalem*, lequel il fit et posa dans l'église Saint-Pierre de Limoges. » (*Bulletin de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. XIV, p. 196.) Cette forme de dévotion fut longtemps en honneur. Dans plusieurs églises, notamment à Tournai et à Saint-Nicolas de Troyes, il y avait des caveaux ou des édicules, dont les dimensions étaient exactement celles du Saint Sépulcre de Jérusalem. Ces chiffres semblaient sacrés et doués d'une vertu mystérieuse. Des pèlerins portaient une ceinture dont la longueur avait été mesurée sur celle du Saint Sépulcre. (Barbier de Montault, *Œuvres*, VIII, p. 365 et suiv.) — Il y eut, d'ailleurs, une Mise au tombeau à personnages dans cette église Saint-Pierre-du-Queyroix, car nous savons que la Mise au tombeau de la cathédrale de Limoges en était une imitation. Mais de quelle époque datait cette Mise au tombeau de l'église Saint-Pierre ? C'est ce que nous ignorons.

1. Par le D[r] Nodet. Voir *Bullet. de la Société des Antiq. de France*, 1905, p. 238.

tumes de théâtre. Il n'est pas jusqu'à la façon dont les personnages sont groupés qui ne paraisse relever des traditions de la mise en scène.

Voici sous quel aspect se présentent le plus souvent nos Saints Sépulcres. Il y a sept personnages. Deux vieillards, debout aux deux extrémités du sarcophage, portent le cadavre étendu sur le linceul ; au milieu, comme il convient au personnage principal, la Vierge, prête à défaillir, est soutenue par saint Jean ; à droite de la

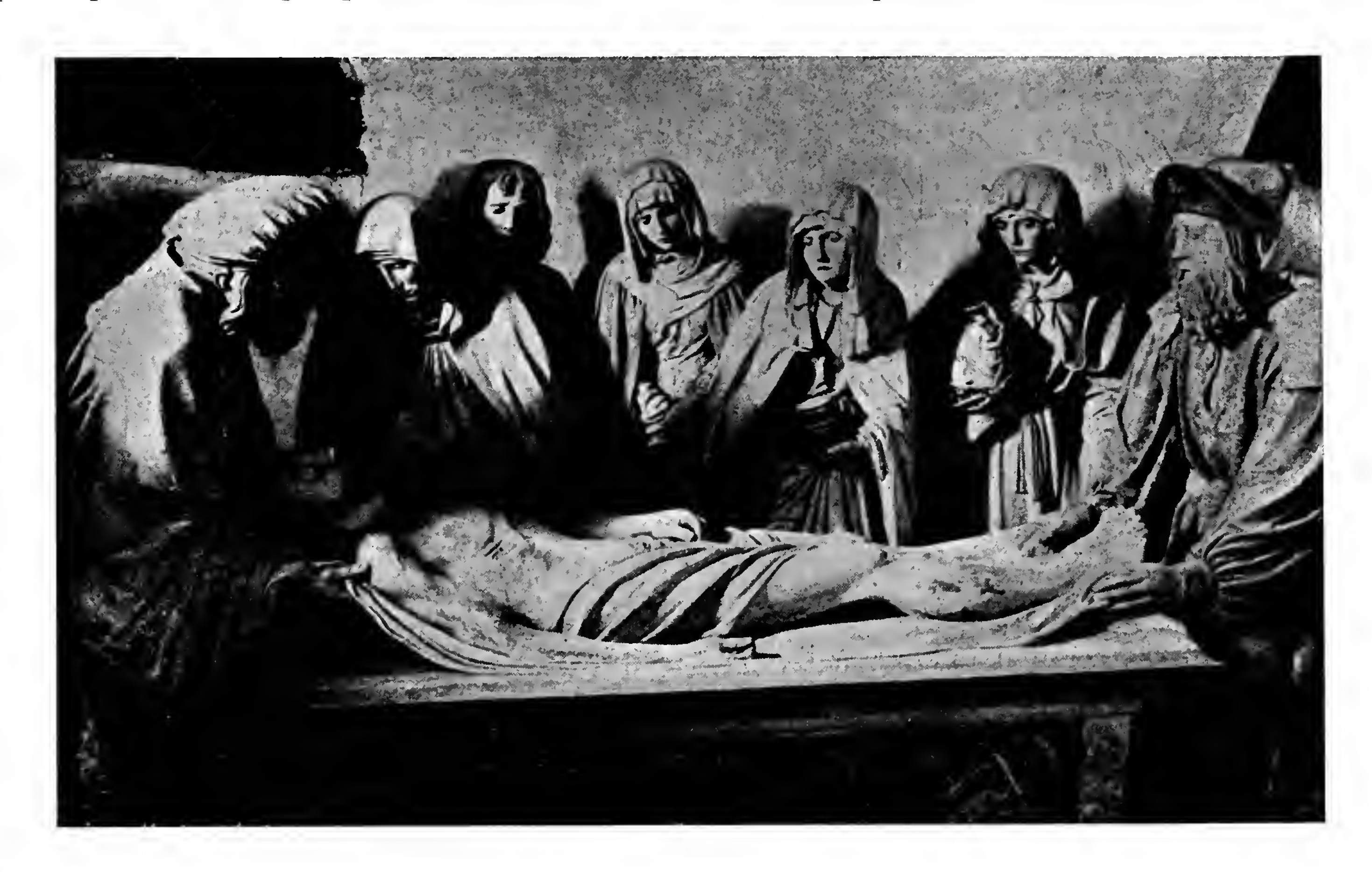


Fig. 76. — Le Saint Sépulcre de Chaource (Aube).

Vierge, une sainte Femme est debout près de la tête du Christ ; à gauche, une seconde sainte Femme, accompagnée de Madeleine, se tient près des pieds. Telles sont les Mises au tombeau de Souvigny (Allier) (fig. 73), de Joigny (Yonne) (fig. 74), de Verneuil (Eure), de Saint-Germain (Oise), d'Agnetz (Oise), de Saint-Nizier de Troyes, de Saint-Phal (Aube), de Salers (Cantal), de Carennac (Lot), d'Amboise (Indre-et-Loire), de Saint-Valery (Somme), de Villers-Bocage (Somme), de Montdidier (Somme), de Semur (Côte-d'Or), de Poissy (Seine-et-Oise).

Cette ordonnance était si bien établie que, dans un contrat passé entre un donateur et un artiste, il est parlé de « la Marie de la tête » et de « la Marie auprès la Madeleine », c'est-à-dire de la Marie qui se tient près des pieds.

La disposition que nous venons d'indiquer n'est pas la seule que l'on rencontre. Il en est une autre qui est presque aussi fréquente. La Vierge, soutenue par saint Jean, n'est plus au milieu du sarcophage, mais près de la tête du Christ, tandis que

les deux Marie et la Madeleine sont rangées, toutes les trois, près des pieds. Les deux vieillards, d'ailleurs, tiennent toujours les deux extrémités du linceul. Tels sont les Saints Sépulcres de Tonnerre (Yonne) (fig. 75), de Chaource (Aube) (fig. 76), de Louviers (Eure), de La Chapelle-Rainsoin (Mayenne), d'Auch, de l'église Saint-Germain d'Amiens, de Millery (Rhône). Ce groupement est un peu moins heureux que le précédent, puisque la Vierge n'est plus tout à fait le centre de l'œuvre.

Il arrive parfois, enfin, que la Madeleine n'est pas debout près des pieds du Christ, à la suite des deux Marie, mais assise, ou agenouillée toute seule en avant du sarcophage. On rencontre cette particularité à Bessey-les-Cîteaux (Côte-d'Or), à Rosporden (Finistère), à Solesmes (Sarthe). Tout le monde connaît la Madeleine de Solesmes, une des plus pudiques images de la douleur qu'il y ait dans l'art (fig. 77). C'est là un souvenir évident du passage de saint Mathieu, où il est dit que Maria de Magdala était assise vis-à-vis du Sépulcre[1].

Cette disposition, toutefois, ne semble pas avoir rencontré en France beaucoup de faveur. C'est au contraire une tradition constante chez les artistes flamands ou allemands de représenter la Madeleine en avant du sarcophage ; les exemples de cette pratique sont nombreux dans l'art du Nord[2].

Au résumé, les deux dispositions que nous avons indiquées d'abord demeurent en France les plus usitées. Çà et là, on peut signaler quelques légères modifications qui ne changent rien d'ailleurs à l'aspect général. A Méru (Oise), il manque une des saintes Femmes. A Quimperlé et à Solesmes, il y a trois disciples au lieu de deux, — on se souvient que les trois disciples figuraient dans la scène de l'onction au XIIIe et au XIVe siècle. A Eu, il y a quatre saintes Femmes au lieu de trois, — l'addition de ce personnage est d'ailleurs autorisée par la *Passion* de Jean Michel qui groupe, près du tombeau, à côté de la Vierge et de saint Jean, Marie Salomé, Marie Jacobi, Marthe et Madeleine.

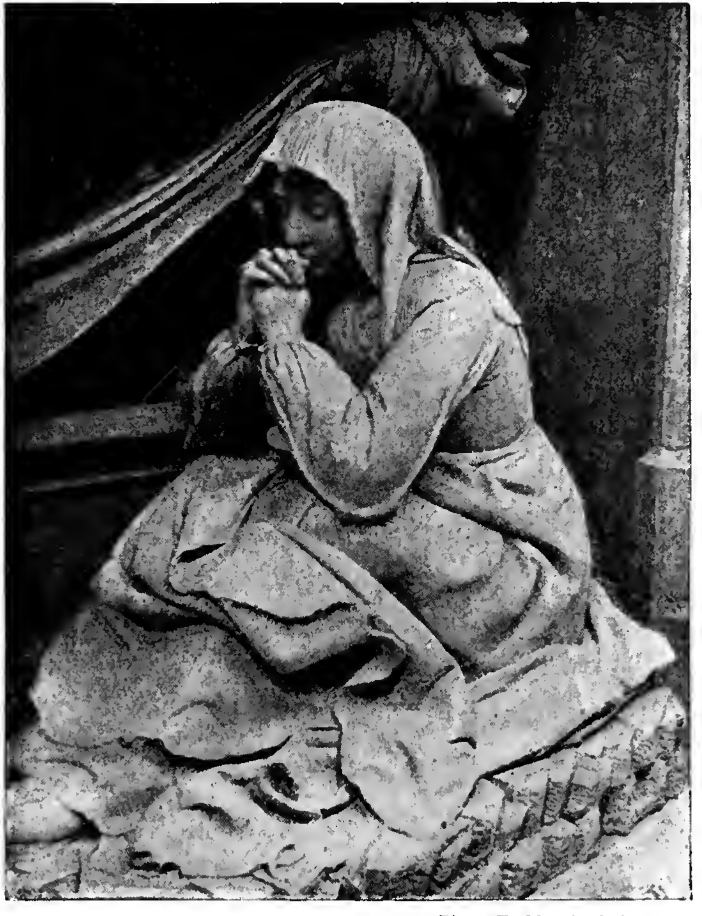
Il faut encore signaler la présence de deux soldats debout ou endormis près du Saint Sépulcre, — particularité qui se remarque à Auch, à Narbonne, à Solesmes, à Pouilly (Côte-d'Or), à Pont-à-Mousson, à Sissy (Aisne), à Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or), à Saint-Phal (Aube). Ces soldats, rapprochés des autres personnages d'une façon tout à fait artificielle, achèvent de donner à l'ensemble l'aspect d'un tableau vivant. Les deux soldats sont parfois remplacés par deux anges portant les instruments de la Passion, comme à Arles.

A mesure qu'on avance dans le XVIe siècle, on voit tous ces éléments agencés avec une liberté de plus en plus grande. Les Saints Sépulcres de Villeneuve-l'Ar-

1. Math., XXVIII, 61.

2. Exemples : Schühlein, ailes du retable de Tiefenbronn ; *Mise au tombeau* du Musée de Colmar (école de Schongauer) ; Hans Holbein le vieux, *Mise au tombeau* de Donaueschingen ; *Ensevelissement du Christ* de Cranach, au Musée de Berlin ; retable flamand de Ternant (Nièvre) ; *Heures* de la dame de Lalaing (œuvre d'un miniaturiste flamand), Arsenal, n° 1185, f° 204 v°.

chevêque, des Andelys, du Mans, de Joinville, d'Arc-en-Barrois, s'éloignent de plus en plus des données anciennes. Mais personne n'en usa plus librement avec la tradition que Ligier Richier dans son fameux Sépulcre de Saint-Mihiel (fig. 78). Il n'a rien inventé; mais il a groupé ses personnages avec une audace où l'on sent un profond dédain pour les vieilleries du passé. Le Christ ne disparaît plus à demi dans le tombeau : il se présente au premier plan, soutenu par les deux vieillards, pour que nous puissions admirer à loisir son anatomie. Les saintes Femmes se sont arrachées à leur contemplation pour préparer le sépulcre; la Madeleine baise les pieds du mort. L'ange qui porte les instruments de la Passion n'est plus isolé sur un piédestal : il se mêle à l'action et s'élance pour soutenir la Vierge. Quant aux soldats, ils ne montent plus la garde aux côtés du tombeau : réunis autour d'un tambour, ils jouent aux dés et font un motif pittoresque. C'est là l'œuvre d'un artiste habile et vigoureux, mais qui étale un peu trop son talent. Combien la vieille ordonnance, dans sa modestie, était plus touchante!



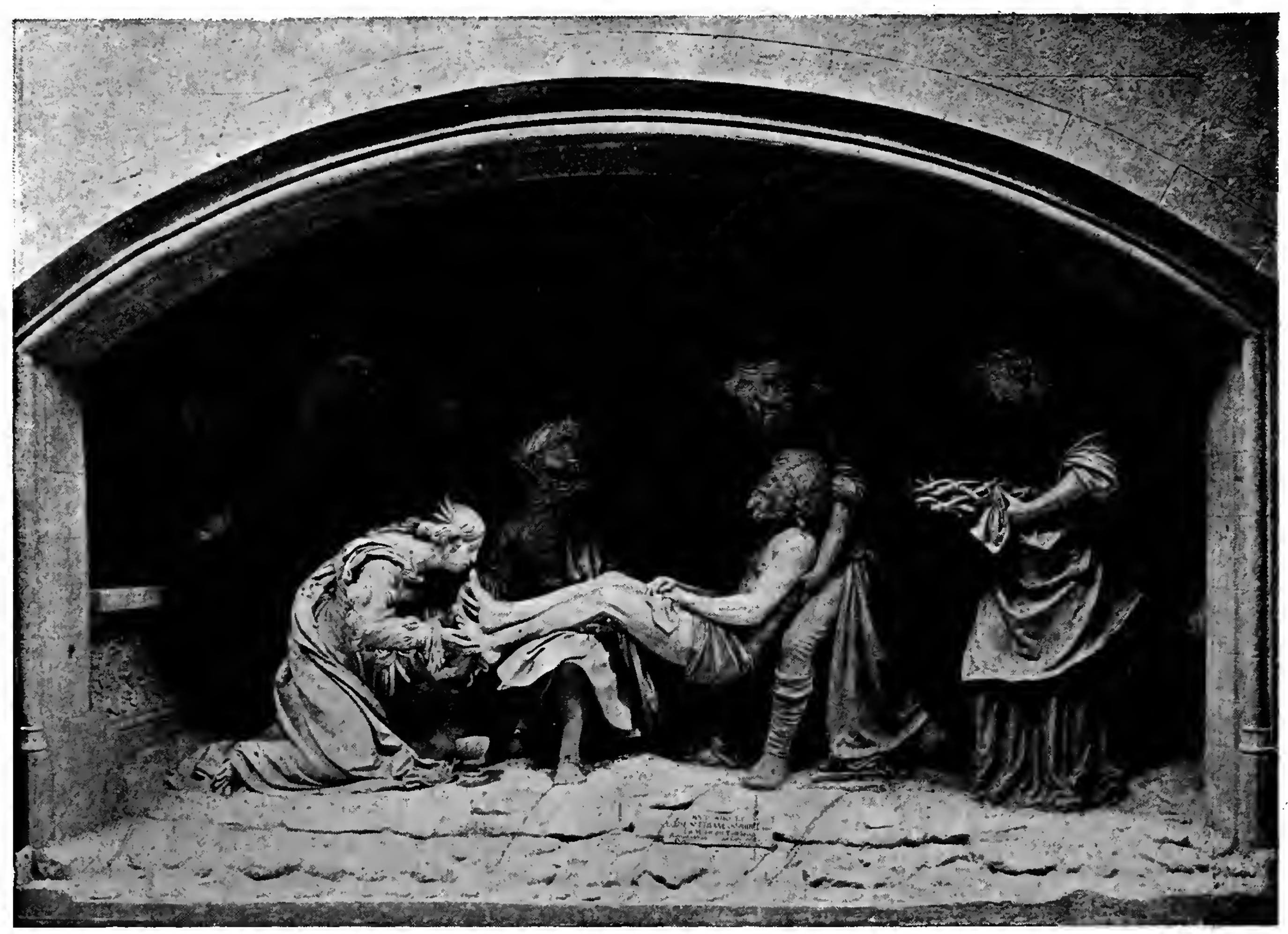
Phot. F. Martin Sabon.

Fig. 77. — La Madeleine assise en avant du Tombeau. Fragment du Saint Sépulcre de Solesmes.

Rien n'est plus contraire au véritable esprit du sujet que l'agitation. Dans une pareille scène, il doit régner un profond silence. Après l'horreur de la Passion, les vociférations et les outrages de la foule, Jésus se repose enfin dans la paix et le demi-jour, entouré de ceux qui l'aiment. Nos grands artistes du xve siècle sentirent cela profondément. Ils n'ont pas conçu la scène comme un drame, mais comme un poème lyrique. Car maintenant il n'y a plus rien à faire et il n'y a plus rien à dire; il n'y a qu'à regarder en silence ce corps qui descend lentement dans le tombeau. Les personnages, enfermés en eux-mêmes, semblent écouter leur cœur. Ils ne sont réunis que par la force d'une pensée unique. Nos poètes dramatiques, eux-mêmes, en cet endroit, ont fait preuve de tact; si verbeux d'ordinaire, ils se taisent ici. Au théâtre, la mise au tombeau était une scène muette.

Plus les personnages sont immobiles et recueillis, plus l'œuvre approche de la perfection. Si les figures d'hommes valaient les figures de femmes, je mettrais au

premier rang le Saint Sépulcre de Chaource dans l'Aube (1515)[1] (fig. 76). Pas une des femmes ne fait un geste. On ne voit pas autre chose que des visages doucement inclinés et des yeux baissés. Jamais on n'exprima plus simplement émotion plus profonde. Cette belle œuvre rend difficile et donne le dégoût de tout ce qui n'est pas simple. On se demande quelles leçons de tels hommes avaient à recevoir de



Phot. F. Martin Sabon.

Fig. 78. — Le Saint Sépulcre de Ligier Richier à Saint-Mihiel (Meuse).

l'Italie, et l'on s'avoue, une fois de plus, que le mot de Renaissance, appliqué à l'art français, n'offre aucun sens.

Presque toujours nos artistes ont voulu attirer l'attention sur la Vierge. Souvent elle s'évanouit, et tombe lourdement entre les bras d'une sainte Femme ou de saint Jean[2]. Cet épisode dramatique enlève à la scène cette sorte de beauté que lui donnent l'immobilité et le silence. Aussi les vrais artistes se gardent-ils bien d'arracher les personnages à leur douloureuse méditation ; ils les maintiennent tous à l'état

1. Elles ne sont pas de la même main, comme l'ont bien vu MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot (*La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*, p. 104). Il est peu de Saints Sépulcres qui ne présentent de ces inégalités : presque toujours plusieurs artistes y travaillaient. Le Saint Sépulcre de Tonnerre est l'œuvre de deux sculpteurs.

2. Par exemple à Eu.

lyrique. A Tonnerre, à Solesmes, la Vierge sans doute est prête à défaillir, mais elle a encore la force de rester debout. A Souvigny, saint Jean et une sainte Femme ont pris chacun une des mains de la Vierge, mais leurs regards sont tournés vers Jésus, et rien ne les distrait de la pensée commune.

C'est évidemment la figure de la Vierge qui offrait aux artistes le plus de difficultés. Après avoir exprimé sur le visage des vieillards, de saint Jean, des saintes Femmes, toutes les nuances de la douleur, ils devaient encore faire lire, sur le visage de la mère, la douleur suprême. On dirait qu'ils sont tentés quelquefois de cacher sa figure sous un voile, et peu s'en faut qu'ils n'avouent, comme Timanthe, l'impuissance de leur art. Ce fut une tradition, dans l'école bourguignonne, de dissimuler le visage de la Vierge dans l'ombre du manteau relevé sur la tête. Cela est très sensible à Souvigny, à Tonnerre, à Semur, à Avignon ; on retrouve cette pratique, moins franchement avouée, dans d'autres écoles[1]. Cette cagoule de pleureuse, ce visage qui s'enfonce dans la nuit donnent à la Vierge un aspect tragique : la grande Vierge sombre d'Avignon a une sorte de poésie funèbre. Pourtant il faut admirer davantage la loyauté du maître de Solesmes, qui ne dissimule rien du visage de la Vierge et sait faire lire sur ses traits douloureux qu'elle est la mère (fig. 79).



Phot. F. Martin Sabon.

Fig. 79. — La Vierge et saint Jean.
Fragment du Saint Sépulcre de Solesmes.

Les Saints Sépulcres sont le sujet favori d'un âge voué à la méditation de la Passion du Christ et de la Passion de la Vierge. C'est dans les dernières années du xve siècle, et dans les premières du xvie, qu'on les voit se multiplier. Malgré les destructions des guerres et des révolutions, il en reste encore un grand nombre; mais une statistique complète, où figureraient les œuvres qui ont disparu, donnerait des résultats surprenants[2].

C'est l'époque où l'on rencontre dans les livres d'Heures une « Oraison au Saint Sépulcre[3] ». Il est évident que la foule aimait ces grandes figures touchantes et un peu effrayantes. On les mettait toujours dans une chapelle sombre ou dans une

1. A Neufchâtel-en-Bray, en Normandie.

2. M. E. Delignières a donné une très intéressante statistique des Saints Sépulcres conservés en Picardie; *Réun. des soc. des Beaux-Arts des départ.*, 1906.

3. Mazarine, ms. n° 521, et Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 2713, f° 175 v° (xve siècle).

crypte ; dans ce demi-jour, elles semblaient vivre et respirer. Agenouillé dans l'ombre, le fidèle perdait la notion de l'espace et du temps, il était à Jérusalem, dans le jardin de Joseph d'Arimathie, et il voyait de ses yeux les disciples ensevelir le maître à l'heure du crépuscule. Quelques-uns de ces Saints Sépulcres attiraient particulièrement la foule : ce n'étaient pas toujours les plus beaux, mais ceux qu'enveloppait le plus d'ombre[1].

Les Saints Sépulcres étaient donnés par de riches bourgeois, des chevaliers, des chanoines, dans une pensée d'édification. Mais il est une clause curieuse que l'on rencontre plus d'une fois et qui mérite d'être relevée : souvent le donateur demande à être enseveli dans la chapelle même du Saint Sépulcre[2]. Les Mises au tombeau prirent donc un caractère funéraire, et rien n'est plus naturel. Il semblait rassurant de reposer auprès du tombeau de Jésus ; on se couchait à ses pieds, confiant en sa parole et sûr de ressusciter avec lui.



Fig. 80. — La Trinité.
Miniature du *Bréviaire* de Charles V.
Bibl. Nat., lat. 1052, f° 154.

VIII

Ce n'était pas assez d'avoir représenté la Passion du Fils et la Passion de la Mère ; le XIVe siècle finissant a imaginé une sorte de Passion du Père.

Le XIIe, le XIIIe et le XIVe siècle avaient déjà, il est vrai, associé le Père à la Passion du Fils. On sait comment on représente alors la Trinité (fig. 80) : le Père, assis sur son trône, soutient des deux mains la croix sur laquelle son Fils est cloué ; de l'un à l'autre vole le Saint-Esprit sous l'aspect d'une colombe. Mais l'artiste, en traçant cette étrange figure, n'a pas eu la prétention d'émouvoir, il a seulement voulu exprimer cette idée théologique que le Fils est mort sur la croix avec le consentement du Père et de l'Esprit. Ce sont, nous dit-il, les trois personnes de la Trinité qui ont donné à l'homme l'exemple du sacrifice, et la figure de la croix était inscrite de toute éternité au sein de Dieu.

1. Un vieil auteur, parlant d'une chapelle de Saint-Quentin où on avait mis un Saint Sépulcre, dit : « Cette chapelle paraît fort en dévotion, tant à cause de cette représentation (la mise au tombeau) *que par rapport à son obscurité.* » Cité par Fleury, *Antiq. de l'Aisne*, t. IV, p. 239.

2. Lancelot de Buronfosse, le bourgeois de Tonnerre qui donna la belle Mise au tombeau dont nous avons parlé, était enterré tout auprès (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1893, p. 493). A Saint-Michel-des-Lions de Limoges, un bourgeois et sa femme, qui avaient fait faire un Saint Sépulcre (1530), étaient enterrés dans la chapelle où il se trouvait (abbé Lecler, *Étude sur les Mises au tombeau*, p. 11). A Saint-Germain d'Amiens, la dame Le Cat, donatrice, était enterrée sous la Mise au tombeau (1522) ; sur la bordure de la robe d'un des personnages, on lit encore : *Fili Dei, miserere mei.*



Fig. 81. — Le Christ mort, la Vierge, saint Jean et Dieu le Père.
Miniature du manuscrit latin 9471, f° 135. Bibl. Nat.

Tout autre est le sentiment qu'essaient d'exprimer les artistes dès le début du xve siècle. Ils ont voulu associer Dieu le Père non pas à l'idée abstraite du sacrifice,



Fig. 82. — Le Christ mort porté par Dieu le Père.
Musée du Louvre.

mais aux douleurs de la Passion, convaincus que si Dieu est amour, comme dit saint Jean, il a pu sentir la pitié.

Il y a, à la Bibliothèque Nationale, un livre d'Heures, enluminé au commencement du xve siècle, qui est un des plus surprenants chefs-d'œuvre de l'art français. A chaque instant, le génie de ce maître inconnu éclate. Entre tant de belles pages, il en est une qui est vraiment admirable.

Le cadavre de Jésus sanglant et livide est étendu sur la terre (fig. 81). La Vierge veut se jeter sur lui, mais saint Jean l'en empêche, et, pendant que de toutes ses forces il la retient, il tourne la tête vers le ciel, comme pour accuser Dieu. Et alors la face du Père apparaît ; son regard est triste et il semble dire : « Ne me fais pas de reproches, car, moi aussi, je souffre. »

Et dans le ciel bleu on entrevoit d'innombrables anges, « semblables à des atomes de soleil[1] », qui passent dans une attitude de désolation[2].

Ce grand dialogue entre la terre et le ciel a été repris plusieurs fois, au xve et au xvie siècle, quoique avec moins de sublimité. Un petit tableau rond du Louvre, qui est des dernières années du xive siècle, et qu'on attribue sans preuve à Jean Mallouel[3], représente Jésus mort entre les bras de son Père (fig. 82). Les anges s'empressent en pleurant, et la Vierge, serrée contre son fils, le regarde avec une sorte d'avidité douloureuse. L'idée audacieuse de rapprocher du Christ mort Dieu le Père et la Vierge vient d'une page des mystiques qu'on trouve dans l'*Arbre de la Croix*, attribué à saint Bonaventure, et dans le *Stimulus amoris* du pseudo-Anselme. Ici et là, le corps de Jésus-Christ est comparé à la robe sanglante de Joseph. Ses frères la rapportèrent à leur père en lui disant : « Une bête féroce l'a dévoré. » En présence de ce corps ensanglanté comme la robe de Joseph, saint Bonaventure place Dieu le Père et la Vierge. Il les interpelle tour à tour : « O Père tout-puissant, c'est ici le vêtement que ton doux fils Jésus laissa entre les mains des Juifs. Et toi aussi, glorieuse Dame de miséricorde, regarde cette robe qui fut faite et tissue moult subtilement de ta précieuse et chaste chair[4]. »



Fig. 83. — Dieu le Père portant son Fils mort.
Heures à l'usage de Rome, de l'atelier de Jean Du Pré, 1488.

Si l'on pouvait douter que le passage de l'*Arbre de la Croix* ait donné aux artistes l'idée de réunir Dieu le Père et la Vierge auprès du cadavre de Jésus-Christ, on en aurait la preuve en étudiant un tableau sur bois du xvie siècle qui se trouve à La Chapelle-Saint-Luc, près de Troyes. Des inscriptions ne laissent aucun doute sur la pensée du peintre. Le dialogue s'engage entre Dieu et la Vierge. La Vierge montre au Père le corps sanglant de Jésus : « Regarde, dit-elle, n'est-ce pas là la tunique de ton fils[5] ? »

1. Sainte Brigitte.
2. Bibl. Nat., latin 9471.
3. M. de Mély le donne à Henri Bellechose.
4. *L'Arbre de la Croix de saint Bonaventure*, traduction française publiée par Simon Vostre à la fin du xve siècle.
5. Vide an sit tunica filii tui annon.

Et Dieu douloureusement répond par le mot des fils de Jacob : « Une bête féroce l'a dévoré [1]. »

Toutefois, il est assez rare de rencontrer Dieu et la Vierge se lamentant ensemble sur le corps de Jésus [2]; d'ordinaire les artistes se contentent de représenter le Père portant son Fils mort sur ses genoux (fig. 83). Il est évident que ce groupe a été conçu à l'imitation des Vierges de Pitié : la ressemblance est quelquefois frappante, comme dans l'ex-voto des La Trémoille, qui a figuré à l'Exposition des primitifs français.

Peintres [3], verriers [4], sculpteurs [5], graveurs [6] reproduiront ce motif à l'envi jusqu'à une date avancée du XVIe siècle.

C'est ainsi que, dans l'art de la fin du moyen âge, la terre et le ciel s'unissent pour pleurer Jésus-Christ.

On voit avec quelle puissance incomparable l'art du moyen âge a su rendre la douleur. Car la douleur que cet art exprime, c'est la douleur élevée à l'absolu, portée jusqu'à l'infini, puisque c'est la Passion et la mort d'un Dieu. Que sont les autres deuils auprès de celui-là? Certes, ce serait déjà une chose profondément touchante de voir une mère tenant sur ses genoux le cadavre de son fils, un jeune homme de trente-trois ans ; mais, quand l'artiste du moyen âge songe que ce jeune homme, que les puissants de ce monde ont tué, fut le Juste par excellence et qu'il n'a pas commis d'autre crime que de dire : « Aimez-vous les uns les autres », alors le cœur lui échappe. « Les hommes ont donc pu faire cela ! » — tel est le cri que semblent pousser tous nos vieux maîtres. Cet étonnement douloureux se renouvelant de génération en génération, voilà le principe de cet art admirable. C'est à cette profonde sincérité qu'il doit d'avoir conservé, après tant de siècles, toute sa puissance sur l'âme.

1. « Bestia pessima devoravit filium ».

2. On peut cependant signaler quelques exemples de cette scène. A Barbery-Saint-Sulpice (Aube), un vitrail en grisaille la représente, et on lit, comme dans le tableau de La Chapelle-Saint-Luc : « Vide an sit tunica filii tui annon ». Voir Fichot, *Statist. monum. de l'Aube*, t. I, p. 102. — M. Salomon Reinach a signalé dans un manuscrit français, aujourd'hui à Gotha, une scène semblable. La miniature lui paraît en relation avec le tableau rond du Louvre (*Rev. archéolog.*, 1906, p. 352).

3. *Missel* d'Angers, B. N., latin 868, f° 132 v°, et Arsenal 1189 et 1192, f° 167.

4. Vitrail de Kerfeunten (Finistère), dans le bas de l'arbre de Jessé ; vitrail de Saint-Saulge (Nièvre).

5. Bas-relief de Saint-Pantaléon à Troyes, XVIe siècle déjà avancé.

6. Albert Dürer.

CHAPITRE IV

L'ART RELIGIEUX TRADUIT DES SENTIMENTS NOUVEAUX
LA TENDRESSE HUMAINE

I. Influence des Franciscains et des *Méditations*. — II. Aspects nouveaux du groupe de la Mère et de l'Enfant. — III. La Sainte Famille.

I

Pendant que les scènes de la Passion de Jésus-Christ excitaient la pitié jusqu'à son paroxysme, les scènes de son Enfance éveillaient une tendresse inconnue. Saint François d'Assise avait donné l'exemple de cette double sensibilité : la nuit de Noël, il prenait l'Enfant dans la crèche, et le berçait de ces mains qui allaient bientôt porter les stigmates de la Passion. Un autre Franciscain, l'auteur des *Méditations*, nous fait vivre dans l'intimité de la Sainte Famille; pour lui, l'amour abolit le temps. Il veut que sa « chère fille » (la religieuse de Sainte-Claire pour laquelle il écrit son livre) aille tous les jours, par la pensée, à Bethléem, rendre visite à la mère et à l'enfant[1]. Elle doit les accompagner quand ils reviennent de Bethléem à Jérusalem : « Va avec eux, lui dit-il, et aide-les à porter l'Enfant[2]. » Plus tard, elle leur rend visite en Égypte : « Quand tu auras reconnu l'Enfant, agenouille-toi, baise ses petits pieds, puis prends-le dans tes bras, et, pleine d'une douce quiétude, demeure quelque temps avec lui. » Elle vit de leur vie, voit coudre Notre-Dame, travailler saint Joseph; elle admire l'Enfant allant chez les voisins rendre l'ouvrage de sa mère. Quand enfin elle se décide à revenir, elle demande la bénédiction de l'Enfant, de la Vierge, de saint Joseph, et elle les quitte en pleurant[3].

A partir de saint François, on retrouve chez tous les mystiques ce désir d'approcher de la Vierge, de contempler l'Enfant.

1. *Méditat.*, cap. x.
2. *Ibid.*, cap. xi.
3. *Ibid.*, cap. xii, xiii.

Dans une de ses visions, sainte Gertrude se voit en présence de la Vierge qui lui tend son enfant : « Il faisait tous ses efforts pour m'embrasser, et moi, quoique indigne, je le reçus, et il jeta ses petits bras autour de mon cou[1]. »

Phot. Giraudon.

Fig. 84. — La Vierge et l'Enfant.
Statuette en argent donnée par Jeanne d'Évreux à la chapelle de Saint-Denis. Musée du Louvre.

L'Église entre dans ces sentiments tout féminins. « Quand je vois Dieu enfant entre les bras de sa mère, dit une hymne de la fin du moyen âge, mon cœur se fond de joie[2]. »

Il est évident que désormais l'homme veut être plus près de son Dieu. Dans l'*Imitation*, après ce long soliloque de l'âme qui remplit les quatre premiers livres, on entend soudain Jésus-Christ lui répondre. Cette voix basse et douce qui s'élève tout d'un coup dans le silence fait frissonner. Au XIV[e], au XV[e] siècle, ces dialogues de Dieu et de l'âme humaine sont fréquents ; on voit paraître le *Dialogue du crucifix et du pèlerin*, le *Dialogue de l'âme pécheresse et de Jésus*.

Se rapprocher de Dieu, voilà bien le désir qui, dès la fin du XIII[e] siècle, commence à travailler la chrétienté. Il devait donc arriver que la foule fît, petit à petit, descendre son Dieu jusqu'à elle.

II

Nulle part ces sentiments ne se reflètent mieux que dans l'art. Il suffit, pour s'en convaincre, d'étudier, dans la sculpture, le groupe de la mère et de l'enfant.

Dès la fin du XIII[e] siècle, les artistes semblent ne plus comprendre les grandes idées d'autrefois. Jadis la Vierge, assise sur un trône, portait son fils avec la gravité sacerdotale

1. *Vita*, lib. II, cap. XVI.
2. Daniel, t. II, p. 342 :

Parvum quando cerno Deum
Matris inter brachia,
Colliquescit pectus meum,
Inter mille gaudia.

du prêtre qui tient le calice. Elle était le siège du Tout-Puissant, « le trône de Salomon », comme parlaient les docteurs. Elle ne semblait ni femme, ni mère, car elle apparaissait au-dessus des souffrances et des joies de la vie. Elle était celle que Dieu avait choisie au commencement des temps pour revêtir son Verbe de chair. Elle était la pure pensée de Dieu. Quant à l'Enfant, grave, majestueux, la main levée, c'était déjà le maître qui commande et qui enseigne. Tel est le groupe de la Vierge et de l'Enfant au portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

Mais, à la fin du XIIIe siècle, nous redescendons du ciel sur la terre. Tout le monde connaît la charmante Vierge dorée de la cathédrale d'Amiens; mais ce que l'on connaît moins, ce sont les statuettes d'ivoire de la même époque. Quelques-unes sont des merveilles de grâce : la mère et l'enfant se regardent, et un sourire vole de l'un à l'autre. Il est impossible d'exprimer une communion plus intime entre deux êtres; il semble qu'ils ne fassent qu'un, qu'ils ne soient pas encore séparés. Si ce groupe est divin, ce n'est que par la profondeur de la tendresse.



Fig. 85.
La Vierge présentant le sein à l'Enfant.
Bréviaire de Belleville. B. N., 10483, f° 203.

Mais, quand on entre dans le XIVe siècle, on voit la Vierge et l'Enfant se rapprocher davantage de notre humanité. En 1339, on rencontre une Vierge qui porte un Enfant nu jusqu'à la ceinture [1] : c'est la belle Vierge d'argent de Jeanne d'Évreux qui est aujourd'hui au Louvre (fig. 84). Au XIIe siècle, le Fils de Dieu, assis sur les genoux de sa mère, est vêtu de la longue tunique et du pallium des philosophes; au XIIIe siècle, il a une robe d'enfant; au XIVe, il serait tout nu, si sa mère ne lui enveloppait le bas du corps dans un pan de son manteau.

Cette nudité du Christ est comme la marque de son humanité : il ressemble maintenant aux fils des hommes [2]. Il leur ressemble encore par les caprices, les aimables enfantillages : tantôt il caresse le menton de sa mère [3], et tantôt il joue avec un oiseau [4].

Il leur ressemble enfin par les fatalités de la nature: le Fils de Dieu a faim, et les artistes représentent la Vierge allaitant.

Il est certain qu'un pareil motif remonte très haut. Il apparaît dès le VIe siècle dans les monastères chrétiens de l'Égypte, comme le prouve la fresque de Saint-Jérémie de Saqqara découverte il y a quelques années. C'est de l'Orient que l'art

1. La Vierge de la cathédrale de Langres et la Vierge de marbre de la collégiale d'Écouis (Eure) portent aussi un Enfant à moitié nu. Ces deux Vierges sont à peu près contemporaines de celle de Jeanne d'Évreux. Voir L. Regnier, *L'église Notre-Dame d'Ecouis*, p. 156.

2. La nudité de l'Enfant devient fréquente à la fin du XIVe siècle : B. N., latin 924, f° 44.

3. Vierge de Jeanne d'Évreux (fig. 84), Vierge de Belmont (Haute-Marne).

4. Vierge de Langres.

carolingien l'a reçu : l'ivoire de Metz[1] nous montre une Vierge allaitant l'Enfant qui diffère peu des Vierges égyptiennes. Depuis lors, l'Occident n'a jamais entièrement renoncé à ce thème oriental : le XIIe, le XIIIe siècle, nous en offriraient des exemples. Qu'il me suffise de citer la Vierge peinte à la voûte de la chapelle du Petit-Quevilly près de Rouen : montée sur l'âne de la fuite en Égypte, elle allaite l'Enfant pendant le voyage; la fresque est des premières années du XIIIe siècle[2].

Fig. 86. — La Vierge allaitant.
Monceaux-le-Comte (Nièvre).

Ces œuvres toutefois sont assez rares. Elles ne deviennent fréquentes qu'au XIVe siècle[3] (fig. 85, 86) ; on les rencontre sans cesse alors en France comme en Italie. L'art est timide encore : souvent une échancrure de la robe laisse à peine apercevoir le sein[4]. Mais, au XVe siècle, la Vierge allaite avec la tranquille impudeur d'une nourrice (fig. 87).

Enfin la Vierge, longtemps si respectueuse, et qui semblait ne pouvoir oublier que son fils était en même temps son Dieu, ose embrasser l'Enfant, appuyer sa joue contre la sienne[5].

Si l'on veut remonter jusqu'à l'origine de ces sentiments nouveaux, on rencontrera encore saint François et ses disciples. Au XIIe siècle, l'Évangile apparaît surtout comme une idée ; au XIIIe siècle, les Franciscains y font entrer de nouveau la vie. Dans les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, il y a une douce chaleur d'humanité. Toutes les nuances qu'expriment les artistes du XIVe siècle sont déjà dans ce nouvel évangile apocryphe. Jésus enfant voit pleurer sa mère et il s'efforce de la consoler : « L'Enfant qui était sur son sein portait sa petite main à la bouche et au visage de sa mère, et semblait ainsi la prier de ne plus pleurer[6]. » C'est exactement le geste de l'Enfant dans le groupe de Jeanne d'Évreux (fig. 84).

1. A la Bibl. Nation.

2. Un peu plus tard, en 1271, le contre-sceau de l'évêque de Clermont nous montre la Vierge allaitant l'Enfant. A. Coulon, *Invent. des sceaux de la Bourgogne*, p. XXXIX.

3. Dès 1303, une fresque de Saint-Lizier (Ariège) représente la Vierge allaitant l'Enfant. *Bullet. monum.*, t. LI, p. 502.

4. Vierge en bois de Voutenay (Yonne), 1re partie du XIVe siècle.

5. B. N., franç. 404. *Légende dorée* du temps de Charles VI ; franç. 20 090, Bible historiale du duc de Berry.

6. Cap. VIII.

Quant à la Vierge nourrice, qui console, qui embrasse et qui allaite l'Enfant, la voici : « La mère appliquait son visage sur le visage de son petit enfant, l'allaitait et le consolait de toutes les manières qu'elle pouvait, car il pleurait souvent, comme les petits enfants, pour montrer la misère de notre humanité[1]. » Ou encore : « Elle s'agenouillait pour le mettre dans son berceau, car elle savait que c'était son Sauveur et son Dieu. Mais avec quelles délices maternelles l'embrassait-elle, l'étreignait-elle !... Que de fois elle arrêtait ses regards avec une amoureuse curiosité sur son visage, et sur chacune des parties de son corps sacré... avec quelle joie elle l'allaitait! On peut croire qu'elle ressentait en l'allaitant une douceur inconnue aux autres femmes[2]. »



Fig. 87. — La Vierge allaitant.
B. N., latin 9471, f° 33, v°.

Un pareil livre, que la prédication française fit bientôt connaître à toute l'Europe, a détendu les âmes. Au commencement du XIVe siècle, l'atmosphère que respirent les artistes n'est plus la même : elle est devenue plus tiède.

Il faudrait pouvoir étudier pendant tout le XVe siècle, et jusque dans les premières années du XVIe, ce groupe de la mère et de l'enfant : on le verrait devenir de moins en moins divin. Il était assurément difficile d'être familier avec le Christ, mais on pouvait l'être avec l'Enfant Jésus. La Vierge elle-même était, pensait-on, plus sensible à l'amour qu'au respect : de là tant d'œuvres délicieuses, mais qui eussent choqué les imagiers du commencement du XIIIe siècle.

A Saint-Urbain de Troyes, par exemple, la Vierge est une jeune Champenoise au

1. *Ibid.*
2. Cap. x.

front haut, aux yeux bridés par un sourire, candide et cependant malicieuse; quant à l'Enfant, joufflu, frisé, souriant, occupé d'un gros raisin, c'est le Verbe incarné dans un petit Champenois (fig. 88) [1].



Fig. 88. — La Vierge et l'Enfant.
Église Saint-Urbain, à Troyes.

Nulle part les artistes n'ont été plus éloignés du respect qu'en Champagne. A Braux (Aube), le Fils de Dieu est coiffé d'un petit béguin [2] ; à Saint-Remy-sous-Barbuisse (Aube), il dort, la tête sur l'épaule de sa mère.

L'art des autres provinces exprime des sentiments analogues. La Vierge d'Autun, gracieuse, souriante, le menton un peu gras, comme il convient à une Bourguignonne, vient d'emmailloter l'Enfant à la mode du pays ; elle le contemple un moment avant de le remettre dans le berceau.

Dans la vallée de la Loire, à La Carte, près de Tours, la Vierge est une paysanne tourangelle, simple, modeste, tendre, et l'Enfant Jésus un petit paysan qui sourit à sa mère avant de prendre le sein.

En Allemagne, les historiens de l'art ont plus d'une fois exprimé cette idée que la Passion du Christ était le domaine propre de l'art allemand, mais que seul l'art italien avait su représenter la Madone et l'Enfant. Ces affirmations font sourire. Nos Vierges du xve et du xvie siècle ne craignent aucune comparaison. Sans doute la Madone italienne est belle et elle serre avec grâce son fils sur son cœur, mais il lui manque souvent cette qualité que la nôtre possède à un si haut degré : la bonhomie. La Vierge française n'est pas une grande dame, mais elle et son enfant sont plus près du peuple, de l'instinct, du chaud foyer de vie.

Rien ne serait plus propre à prouver ce que nous avançons qu'un recueil qui nous donnerait les principales Vierges françaises du xve et du commencement du xvie siècle ; — mais il s'en faut que tous les éléments d'un pareil livre aient été rassemblés. Ce beau recueil, que l'on doit vivement désirer pour la gloire de l'art français, n'est pas encore possible.



1. Commencement du xvie siècle.

2. Koechlin et Marquet de Vasselot, *La sculpt. à Troyes et dans la Champagne méridion.*, p. 118.

III

Pendant que nos sculpteurs créaient ce groupe de la Vierge et de l'Enfant, si riche de vérité et de poésie, nos miniaturistes ne se montraient ni moins familiers, ni moins tendres. Leur art leur donnait des libertés que la sculpture n'avait pas. La présence de quelques beaux anges suffisait à prêter à des scènes très humaines un sens surnaturel.



Fig. 89. — L'Enfant faisant ses premiers pas. Miniature. B. N., latin 1405, f° 49.

Dans un livre d'Heures de la fin du xive siècle, on voit la Vierge allaitant. Elle se croit seule, sans doute, mais un ange accourt pour soutenir l'Enfant, et deux autres tiennent une couronne au-dessus de la tête de la mère[1]. Ailleurs, l'Enfant apprend à marcher, la mère l'encourage, lui tend les bras, mais Dieu a envoyé ses anges qui soutiennent les premiers pas de son Fils (fig. 89)[2]. Parfois l'Enfant, assis sur les genoux de sa mère, joue avec un fruit, avec une fleur, avec une petite harpe d'or (fig. 90), et l'on pourrait croire que c'est un fils de l'homme si des anges musiciens n'exprimaient sur la viole la joie du ciel[3].

Mais nos artistes aiment par-dessus tout à faire asseoir la mère et l'enfant dans un verger ou sous un portique qui ouvre sur les champs (fig. 91). C'est le commencement du printemps : il y a des marguerites dans l'herbe, et un ange apporte à son Dieu une branche fleurie ou bien une corbeille pleine de fleurs de cerisier ou de

1. B. N., latin 1403, f° 15. C'est d'ailleurs l'œuvre d'un artiste médiocre.
2. B. N., latin 1405, f° 49, vers le milieu du xve siècle.
3 B. N., latin 10542, f° 186 (première partie du xve siècle), latin 10538, f° 27.

pommier[1]. D'autres fois la saison est plus avancée : des anges cueillent des fraises[2], et l'un d'eux présente à l'Enfant une corbeille de fruits[3]. Comme ces artistes sont tendres et vraiment émus ! Comme ils veulent que la mère jouisse de ces douces années ! Et comme ils s'efforcent de nous faire oublier que cet enfant sera un jour celui qui mourra sur le gibet !

Ces motifs, fréquents dans nos livres d'Heures dès la fin du XIVe siècle, se sont épanouis de la façon la plus charmante dans l'école de Cologne ou chez Memling. On retrouve, aux origines de l'école de Cologne, comme de l'école flamande, la miniature française.



Fig. 90. — La Vierge, l'Enfant et les Anges. Miniature. B. N., latin 924, f° 241.

D'ailleurs, de pareils sentiments étaient alors ceux de la chrétienté tout entière. L'art et la poésie liturgiques se rencontrent. Dans les hymnes du XIVe siècle, la Vierge et l'Enfant semblent se détacher sur un fond de roses, de lis et de violettes. On les couronne des plus beaux noms de fleurs[4]. « O Vierge qui t'appuies sur les fleurs, dit une hymne de Mayence, par toi tout fleurit, Mère du lis éternel. O rose avec le lis... Tu joues avec ton fils, les mains pleines de roses[5]. »

Les mystiques ont des visions tout à fait semblables aux tableaux des peintres ou aux miniatures des enlumineurs. Sainte Gertrude voit la Vierge et l'Enfant entourés d'anges, dans un beau jardin « plein de roses sans épines, de lis blancs comme la neige et de violettes odorantes[6] ».

Toutes les scènes de l'Enfance sont racontées par nos miniaturistes avec une tendresse qui va parfois jusqu'à la puérilité ; on dirait une nourrice racontant l'Évangile à un enfant.

1. Arsenal, 636, f° 154 v° (commenc. du XVe siècle) ; B. N., latin 1158, f° 127 v° (première partie du XVe siècle).
2. B. N., latin 1405, f° 49.
3. Sainte-Geneviève, n° 1279, f° 187 (fin du XIVe siècle).
4. Voir notamment Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, t. II, p. 184 et suiv., et Daniel, t. I, p. 342.
5. Mone, *loc. cit.*, p. 189 et suiv. :

Gaude, Virgo, quae floribus
Digne fulceris omnibus,
Per quam florent omnia... etc.

6. Sainte Gertrude, *Vita*, Lib. IV, cap. 50, 4.

Dans la scène de la Nativité, il n'est pas rare de voir l'Enfant, à peine né, et encore étendu sur la terre, mettant déjà son doigt dans sa bouche[1]. Ailleurs une sage-femme apporte un cuvier pour laver le nouveau-né ; la Vierge s'assure que l'eau est assez chaude en y plongeant le bout des doigts, pendant que l'Enfant, déjà très éveillé, caresse le museau du bœuf qui le réchauffe de son souffle[2]. Les petits détails familiers abondent : c'est un chat qui se chauffe près de la marmite qui bout[3], c'est saint Joseph qui, pour se donner du cœur, va chercher son baril[4].

Même bonhomie dans la représentation de la fuite en Égypte : saint Joseph stimule l'âne avec une branche d'arbre[5], s'arrête pour vider sa gourde[6], ou donne à l'Enfant une belle pomme qu'il vient de cueillir[7].



Fig. 91. — La Vierge et l'Enfant avec des Anges cueillant des fleurs.
Miniature. B. N., latin 1158, f° 127 v°.

Quelquefois enfin les artistes représentent les joies de la Sainte Famille. Voici, par exemple, dans un manuscrit des environs de 1400, la Vierge, saint Joseph et l'Enfant. Ils sont descendus dans le jardin pour jouir d'une belle journée de printemps. L'Enfant n'est pas encore très habile à marcher, et sa mère est obligée de le tenir par la main ; saint Joseph, qui voudrait lui donner de l'audace, a cueilli une fraise, et, de loin, l'invite à venir la prendre ; des anges qui se sont posés sur le gazon regardent[8]. Aux stalles

1. B. N., latin 17294, f° 56 (*Bréviaire* du duc de Bedford), et latin 10545, f° 66 (xv° siècle).
2. B. N., latin 10538, f° 63 (commenc. du xv° siècle).
3. B. N., latin 17294, f° 56.
4. B. N., latin 1379, f° 58 v°.
5. B. N., latin 924, f° 95 (fin du xiv° siècle).
6. Sainte-Geneviève, n° 1274, f° 61 v° (xv° siècle). Un vitrail d'Épernay est de la même inspiration.
7. Sainte-Geneviève, n° 2696, f° 60 (xv° siècle).
8. B. N., latin 18026, f° 55.

de Montréal (Yonne), nous sommes dans l'atelier de saint Joseph : penché sur son établi, il travaille pendant que sous les yeux de la Vierge un ange pousse l'Enfant Jésus dans un petit chariot à roulettes[1]. Au vitrail de Saint-Julien (Jura) l'Enfant fait tourner le rouet de sa mère, et dans l'atelier de saint Joseph recueille les éclats de bois. Au vitrail de Saint-Aignan, à Chartres, il règne dans la maison un calme profond : saint Joseph travaille, la Vierge file, et l'Enfant dort ; un ange veille sur le berceau et deux autres recueillent les copeaux du menuisier dans une corbeille[2]. L'imagination allemande a adoré cela, et rien n'égale chez nous le charme ingénu de la fameuse gravure sur bois d'Albert Dürer. L'écueil, ici, était la puérilité : les maîtres allemands ne l'évitent pas toujours. Faut-il citer leurs gravures et leurs dessins anonymes du xv[e] siècle qui nous montrent l'Enfant Jésus monté sur un cheval de bois (fig. 92), ou encore le petit saint Jean disputant à Jésus une écuelle de bouillie ?



Fig. 92. — Sainte Dorothée et l'Enfant Jésus.
Gravure allemande du xv[e] siècle.

A vrai dire, il n'y a que Rembrandt qui ait su représenter « la famille du menuisier ». Écartant tout surnaturel, il a fait sentir ce qu'il y a de divin dans le demi-jour d'une vieille maison où des êtres sont réunis par l'amour.

Il ne faut rien demander de pareil à nos maîtres du xv[e] siècle. Leur imagination est celle de nos vieux noëls ; ils sont aussi familiers avec Dieu que nos poètes rustiques qui font naître Jésus en Bourgogne ou en Provence. Au fond, ce qu'on appelle le réalisme de nos artistes du xv[e] siècle pourrait tout aussi bien s'appeler leur mysticisme, car ce réalisme est né du désir de toucher Dieu.

Si les artistes de la fin du moyen âge osent rapprocher Dieu de l'homme, on pense bien qu'ils n'hésitent pas à faire descendre les saints du ciel sur la terre. Familiers avec Dieu, ils le sont encore davantage, comme nous allons le voir, avec les saints.

1. Les stalles de Montréal sont de 1522, mais le motif de l'Enfant poussé par les anges dans un chariot à roulettes se trouve dès le xv[e] siècle dans nos manuscrits : par ex., Arsenal, n° 655, f° 20 (commenc. du xv[e] siècle).

2. Vitrail du xvi[e] siècle. Voir *Rev. archéolog.*, 10[e] année, pl. 228. Le vitrail de Saint-Aignan est évidemment inspiré de la gravure d'Albert Dürer.

CHAPITRE V

L'ART RELIGIEUX TRADUIT DES SENTIMENTS NOUVEAUX LES ASPECTS NOUVEAUX DU CULTE DES SAINTS

I. Les saints a la fin du moyen age. — II. Les saints sont français par le costume et la physionomie. — III. Les saints patrons. Saint Jérome. Vitraux de Champigny-sur-Veude et d'Ambierle. — IV. Patrons des confréries. Confréries pieuses. Confréries militaires. Confréries de métiers. Œuvres d'art que font naitre les confréries. Les Mystères et les confréries. — V. Les saints qui protègent contre la mort subite. Saint Christophe. Sainte Barbe. Les saints qui protègent contre la peste. Saint Sébastien. Saint Adrien. Saint Antoine. Saint Roch. — VI. La Vierge. La Vierge protectrice. La Vierge au manteau. Le miracle de Théophile. La santa Casa de Lorette. — VII. Culte de la Vierge. Les hymnes. Suso. Le rosaire. L'Immaculée Conception. Le tableau de Jean Bellegambe. La Vierge entourée des symboles des Litanies. Origine de cette image. L'arbre de Jessé. Le culte de sainte Anne. La famille de sainte Anne.

I

Le culte des saints répand sur tous les siècles du moyen âge son grand charme poétique. On dirait pourtant qu'ils ne furent jamais plus aimés qu'au xve et au xvie siècle, à la veille du jour où la moitié du monde chrétien allait renier ses vieilles amitiés. La quantité d'œuvres d'art qui leur fut alors consacrée tient du prodige. En Champagne, la moindre église de village nous montre encore aujourd'hui deux ou trois statues de saints, deux ou trois vitraux légendaires — œuvres charmantes du moyen âge qui finit. Il en fut ainsi dans toute la France. Là où les œuvres d'art ont disparu, il reste au moins les documents.

Les saints alors étaient partout. Sculptés aux portes de la ville, ils regardaient du côté de l'ennemi, et défendaient la cité : à chacune des tours d'Amiens, saint Michel, saint Pierre, saint Christophe, saint Sébastien, sainte Barbe, sainte Marguerite, saint Nicolas se tenaient debout comme autant de sentinelles[1]. Une statue de

1. *Revue de l'art chrétien*, 1890, p. 33.

saint semblait aussi utile à un château fort que de bonnes meurtrières. Cet étourdi de duc d'Orléans avait fait décorer Pierrefonds de l'image des preux : il ne lui en advint pas grand profit. Plus sage, le duc de Bourbon orna de l'image de saint Pierre, de sainte Anne et de sainte Suzanne trois tours de son château de Chantelle [1].

Le bourgeois n'avait pas de tour à défendre, mais sa maison de bois n'avait-elle pas besoin d'être protégée ? Ne fallait-il pas en éloigner l'incendie, la peste, la maladie, la mort ? Voilà pourquoi les façades de nos vieilles maisons ont souvent plus de saints qu'un retable d'autel. Une maison de Luynes nous montre, à côté de la Vierge, sainte Geneviève, patronne de la ville, saint Christophe, qui défend contre la mort subite, et saint Jacques qui n'oublie jamais ceux qui, par amour de lui, entreprirent le grand pèlerinage. Ces charmantes maisons deviennent rares; Rouen même n'en a plus qu'un très petit nombre. Celles qui restent témoignent de la confiance inébranlable de ces vieilles générations en la bonté des saints. Au moyen âge, dans nos grandes villes gothiques, Paris, Rouen, Troyes, la rue avait un aspect surprenant ; non seulement chaque maison montrait au passant sa galerie de saints, mais les enseignes, qui se balançaient au vent, multipliaient encore les saint Martin, les saint Georges et les saint Éloi. La cathédrale qui montait au-dessus des toits n'emportait pas plus de bienheureux vers le ciel.

Dans les villages, les saints, pour être moins nombreux, n'en étaient pas vénérés avec moins de ferveur. L'image du patron de l'église était considérée comme un précieux talisman. Dans nos provinces du Centre, le jour de la fête du saint, on vendait sa statue au plus offrant, sous le porche. Le « roi » de l'enchère devenait pendant quelques heures le maître de la sainte image, et l'emportait dans sa maison, où le bonheur devait entrer avec elle. Aux processions, on se disputait l'honneur de porter la statue, les reliques, la bannière du saint, et dans les églises de pèlerinage, les paroisses se livraient souvent autour de la châsse de sanglantes batailles [2] : on croirait voir revivre le génie héroïque et sauvage des anciens clans.

Les saints sont associés, dans cette vieille France rustique, à l'odeur des vergers : ils n'en sont que plus puissants sur le cœur de l'homme. En Bourbonnais, quand la floraison était proche, on promenait autour des vignes la statue équestre de saint Georges, et on lavait avec du vin les pieds de son cheval [3]. En Anjou, c'est aussi à saint Georges qu'on demandait, le 23 avril, de nouer la fleur du cerisier [4].

1. Aujourd'hui au Musée du Louvre.
2. E. Thoison, *Saint Mathurin*, Paris, 1889, in-8°.
3. *Annales de l'Académ. de Clermont*, 1850, p. 231.
4. *Mémoires de la Société d'agriculture, etc., d'Angers*, 1896, p. 68.

II

Les saints ne furent donc jamais plus près de l'homme qu'à la fin du moyen âge, et rien ne le prouve mieux que l'étude des œuvres d'art.

C'est une chose surprenante de voir combien l'aspect des saints se modifie vers le commencement du XV[e] siècle. Au XIII[e] siècle, de longues tuniques, des draperies simples et nobles les revêtent de majesté et d'une sorte de caractère d'éternité : ils planent au-dessus des générations qui se renouvellent à leurs pieds. Pendant longtemps, les artistes demeurèrent fidèles à ces grandes traditions.



Fig. 93. — Sainte Catherine et les docteurs. Miniature du *Bréviaire* de Charles V. B. N., latin 1052, f° 576 v°.

Dans le *Bréviaire* de Charles V, sainte Catherine (fig. 93), sainte Ursule, sainte Hélène ont encore cette longue robe sévère qui semble n'être d'aucun temps ; saint Martin a une de ces tuniques que les hommes semblent avoir portées depuis le commencement du monde[1]. Jusqu'au XV[e] siècle les saints gardent cet aspect héroïque. Dans un beau livre d'Heures de la Bibliothèque Mazarine (des environs de 1400), sainte Catherine et sainte Marguerite sont vêtues aussi simplement que des Vertus ou des Béatitudes du XIII[e] siècle[2].

Tout change au XV[e] siècle. Il semble que les saints qui longtemps dominèrent l'humanité se rapprochent d'elle avec bienveillance : à peine les distingue-t-on des autres hommes. Les voici qui adoptent les modes du règne de Charles VII, de Louis XI, de Louis XII. Le saint Martin de Fouquet est un jeune chevalier qui vient de faire campagne contre les Anglais et qui a aidé son roi à reconquérir la France[3]. Mais le merveilleux saint Adrien du vitrail de Conches, ce jeune soldat aux cheveux blonds, est un héros de nos guerres d'Italie ; c'est de Milan, peut-être, qu'il a rapporté ce bijou d'or qui orne son bonnet[4].

Saint Cosme et saint Damien sont, dans les *Heures* d'Anne de Bretagne, deux

1. B. N., latin 1052, f° 412 v°, 540, 543 v°.

2. Mazarine, 491, f° 261. On voit cependant déjà saint Georges avec un costume de chevalier.

3. Dans les *Heures* d'Étienne Chevalier, miniature du Louvre.

4. Bas-côté de gauche, le premier vitrail près de l'entrée ; saint Adrien est debout derrière un personnage agenouillé devant la Vierge.

médecins de la Faculté de Paris (fig. 94) : sur des cheveux grisonnants, une petite calotte, ou un chaperon ; une bonne houppelande fourrée pour les courses d'hiver. Nulle recherche de toilette : ils n'ont même pas le temps de se faire la barbe tous les jours. Ce sont deux grands travailleurs déjà marqués par la vie, tout entiers à leur métier, un peu bourrus, mais bienfaisants et qu'on aborde sans crainte.

Saint Crépin et saint Crépinien, dans un groupe sculpté de l'église Saint-Pantaléon, à Troyes, sont deux jeunes compagnons cordonniers travaillant dans leur boutique (fig. 95). L'un découpe paisiblement le cuir et l'autre coud des semelles, quand deux soudards barbus et moustachus, vêtus de buffle tailladé, pareils à des mercenaires suisses, viennent leur mettre la main sur l'épaule. Voilà des saints avec lesquels les cordonniers de Troyes se sentaient à l'aise. On se montrait avec attendrissement l'escabeau, la hachette, le baquet et le petit chien sous l'établi.



Fig. 94. — Saint Cosme et saint Damien.
Miniature des *Heures* d'Anne de Bretagne.

Jamais les artistes ne furent plus familiers avec les saints qu'au temps de Louis XII et de François Ier. Ils voudraient bien rajeunir un peu le costume des apôtres, mais ils n'osent. Le sculpteur de Chantelle brode pourtant le bas de la tunique de saint Pierre[1], et Leprince, dans un admirable vitrail de la cathédrale de Beauvais, donne à saint Paul la grande épée à deux mains de la bataille de Marignan[2]. On prenait plus de liberté avec les évangélistes. Dans les *Heures* d'Anne de Bretagne, Jean Bourdichon nous présente saint Marc sous les espèces d'un vieux notaire, qui semble fort à l'aise (fig. 96). Assis dans un riche cabinet, vêtu d'une bonne robe bordée de fourrure, coiffé d'une calotte, il se prépare à rédiger quelque inventaire.

Les personnages un peu secondaires de l'histoire évangélique abandonnent les uns après les autres la tunique traditionnelle. Dans les *Heures* de l'Arsenal[3], Jean Bourdichon conçoit saint Joseph emmenant en Égypte la Vierge et l'Enfant, comme un compagnon du tour de France: il a une calotte sur la tête, un bissac sur l'épaule, un grand bâton à la main. Mais rien n'égale en hardiesse la statue de saint Joseph qui se voit aujourd'hui dans l'église Notre-Dame, à Verneuil. C'est

1. Au Louvre.

2. Première chapelle à droite, avant le transept.

3. Arsenal, manuscrit n° 417. J'ai montré dans la *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1904) que ce manuscrit était de Bourdichon.

l'image fidèle d'un jeune ouvrier charpentier du temps de Louis XII : court vêtu, une rose au bonnet, le sac à outils à la ceinture, il porte l'insigne du métier, la grande hache. Personne, en voyant ce jeune compagnon, ne s'aviserait de penser à saint Joseph, s'il n'avait à la main le sceptre fleuri de la légende et le petit Enfant



Fig. 95. — Arrestation de saint Crépin et de saint Crépinien.
Église Saint-Pantaléon, Troyes.

à ses pieds[1]. Faut-il rappeler encore que sainte Anne devient une grave matrone qui a guimpe et cornette, et sainte Élisabeth, la cousine de la Vierge, une jeune bourgeoise qui porte son trousseau de clefs à la ceinture[2] ?

Les peintres, dont la langue est plus riche que celle des sculpteurs, ont de charmantes impertinences. Fouquet, Bourdichon voudraient nous faire croire que tous les saints du calendrier ont vécu en Touraine. Au dire de Fouquet, sainte

1. Cette statue vient de l'église Saint-Laurent de Verneuil et appartenait à la corporation des Charpentiers. Voir abbé Dubois, *L'Église Notre-Dame de Verneuil,* Rennes, 1894, p. 87. Il y en a une fort analogue aux Esseintes (Gironde).

2. Visitation de l'église Saint-Jean, à Troyes.

Anne habitait avec ses filles dans un jardin aux palissades de roses, d'où l'on découvrait les clochers de Tours[1]. C'est sur le quai de Chinon que saint Martin donna au pauvre la moitié de son manteau[2]. Suivant Bourdichon, ce n'est pas en Égypte que saint Joseph emmena l'Enfant, mais dans la jolie vallée de l'Indre que dominent d'antiques manoirs.

Mais ce qu'il y a de plus charmant, c'est que tous ces saints, qui ont l'air de vivre en France et qui sont déjà tout français par le costume, le sont encore par la physionomie. Les saintes surtout. Il n'en est aucune, je pense, à qui les Italiens auraient consenti à reconnaître de la beauté. Quoi ! ces petites paysannes de la Touraine, du Bourbonnais, au visage rond, au nez un peu retroussé, prétendraient au grand art ! Elles n'y prétendaient guère, et c'est pour cela qu'elles nous charment tant aujourd'hui. Une des plus jolies est la sainte Madeleine de l'église Saint-Pierre, à Montluçon (fig. 97). C'est une toute jeune fille, à la taille fine, presque encore une enfant. Demain ce gracieux visage rond s'alourdira, cette fine taille épaissira, mais dans cette minute heureuse la jeune sainte n'est que grâce virginale. La beauté italienne prétend de bonne heure à être durable comme une essence, comme une idée. Nos saintes françaises, pareilles à nos jeunes paysannes, ne fleurissent qu'un instant : leur charme n'en est que plus touchant. Ah ! nous ne sommes pas de la race des demi-dieux ! En France, la beauté n'a jamais été autre chose qu'expression ; elle n'est donc jamais égale à elle-même :



Fig. 96. — Saint Marc.
Miniature des *Heures* d'Anne de Bretagne.

Toujours sa beauté renouvelle,

dit déjà Charles d'Orléans, parlant de la femme qu'il aime. Telles sont nos jeunes saintes.

Il reste encore dans nos églises bien des statues de sainte Barbe ou de sainte Catherine qui ont la beauté de la jeunesse et de l'innocence.

Tout ce petit monde de saintes et de saints avait pour les hommes de ces temps un charme infini. Ainsi faits, ils étaient moins respectés qu'aimés ; mais peut-être jamais ne furent-ils plus persuasifs. Tous ces détails familiers entraient dans le

1. Miniature des *Heures* d'Étienne Chevalier, conservée à la Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1416.
2. Miniature des *Heures* d'Étienne Chevalier, à Chantilly.

cœur. « Ce saint Yves que voilà, avec sa toque, sa robe d'avocat et son dossier à la main, ce fut pourtant un homme comme moi, se disait l'homme de loi, le procureur; il est donc vrai qu'il est possible, dans notre métier, d'être quelquefois désintéressé. ». Le cordonnier écoutait volontiers les conseils qu'on lui donnait au nom d'un saint qui portait le même tablier que lui.

Le charme fut rompu le jour où les Italiens nous enseignèrent le grand style. Les saints dirent adieu à l'homme et remontèrent dans le ciel. Les héros, les philosophes antiques qui prétendaient représenter saint Pierre ou saint Jacques n'avaient plus rien à dire à personne. D'où venaient ces hommes avec ce profil droit, ces grands manteaux, cet air dominateur? On ne savait, et on se souciait sans doute fort peu de le savoir. Il est vrai qu'ils pouvaient plaire au savant. L'humaniste qui se promenait à Saint-Étienne de Troyes avait la satisfaction de remarquer que le groupe de la rencontre de sainte Anne et de saint Joachim[1], tout récemment sculpté, aurait pu représenter excellemment la dernière entrevue de Porcie et de Brutus.

Fig. 97. — Sainte Madeleine.
Église Saint-Pierre, à Montluçon.
(Allier.)

III

Nul sentiment n'a été plus fécond que ce culte passionné des saints : nous lui devons la meilleure partie des œuvres d'art de la fin du moyen âge.

Le saint auquel on s'attache d'abord est celui dont le nom vous fut donné au baptême. Un lien mystérieux unit le chrétien à son protecteur céleste; il veille sur nous pendant cette vie, et il sera notre avocat au grand jour. Rien n'est plus sage que d'honorer cet ami invisible. Tout ce que nous ferons pour lui ici-bas nous sera compté dans le ciel. C'est pourquoi, nobles, bourgeois, paysans, tous n'ont qu'un désir : mettre dans l'église de la paroisse une belle image de leur patron qui restera là jusqu'au Jugement.

Ce sentiment, puissant comme un instinct, nous a valu d'innombrables verrières. Lorsque, dans les églises de la Champagne, nous rencontrons aux fenêtres la légende d'un saint, une inscription nous avertit presque toujours qu'un marchand, un pelletier, l'hôtelier « de l'Écu de France », ou même un simple labou-

1 Aujourd'hui à Saint-Pantaléon. Voir R. Kœchlin et J. J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes*, etc., p. 336.

reur ont donné l'histoire de ce saint, parce qu'ils portent son nom[1]. Car le donateur n'a pas coutume de s'oublier. Il est bon, pense-t-il, que les saints, qui reçoivent tant d'hommages, puissent se rappeler commodément les noms de leurs serviteurs. N'est-il pas doux aussi de se dire que notre nom, inscrit sous les pieds de saint Martin ou de saint Nicolas, traversera les siècles avec eux ? Tout cela n'était peut-être pas très chrétien, mais sortait du fond de la nature humaine. Je ne connais qu'une inscription qui ait le véritable accent chrétien ; elle est au bas d'un vitrail de Montangon (Aube), et elle est assez belle pour être transcrite ici : « En 1530, gens de bien incogneus ont fait mettre cette verrière ; ne leur chaut d'y nommer les noms, mais Dieu les scait. »

Non seulement le donateur inscrit son nom, mais souvent aussi il se fait représenter pieusement agenouillé aux pieds de son patron, et presque toujours le saint fait le geste de présenter son protégé à quelqu'un que l'on ne voit pas. Est-ce à Dieu même que le saint ose ainsi recommander son serviteur ? Il semble bien que non. Car certaines œuvres plus complètes nous montrent toujours le donateur présenté par son patron à la Vierge[2]. La Vierge elle-même tient l'Enfant, qui, de loin, bénit le pauvre pécheur. C'est ainsi que, de degré en degré, la prière monte jusqu'à Dieu. Un vitrail de Beauvais, aujourd'hui détruit, représentait dans tous ses détails cette merveilleuse ascension de la prière vers le ciel[3]. On voyait d'abord un chanoine agenouillé aux pieds de son patron saint Laurent ; il lui disait :

Saint Laurent, patron d'icy prie
Pour moi, pécheur, sainte Marie.

Et, en effet, saint Laurent, les yeux tournés vers la Vierge, semblait lui dire :

Pour cetuy-ci, Reine de la sus (là-haut),
Veuille prier ton fils Jésus.

Docile à cet appel, la Vierge, montrant à son fils, attaché à la croix, la mamelle qui l'avait allaité, lui adressait cette prière :

Mon fils qu'allaita ma mamelle
Pour ce pauvre pécheur t'appelle[4].

1. Exemple : à Géraudot (Aube), vitrail de Saint-Pierre, donné par Pierre Martin (1540) ; à Romilly-Saint-Loup (Aube), vitrail de Saint-Nicolas, donné par Nicolas Pruuel (1519) ; à Saint-Parre-les-Trteres (Aube), vitrail de Saint-Nicolas, donné par Nicolas Vinot, etc.

2. Triptyque des ducs de Bourbon à la sacristie de Moulins ; vitrail des Tullier, à Bourges, etc.

3. Ce vitrail qui portait la date de 1516 se trouvait dans l'église Saint-Laurent de Beauvais, détruite en 1798. Il existe une ancienne description de ce vitrail qui a été reproduite dans le tome IX des *Mémoires de la Société Académique de l'Oise*, p. 145.

4. Ce geste de la Vierge montrant sa mamelle, si fréquent dans l'art de la fin du moyen âge, semble avoir été inspiré aux artistes non pas par un passage de saint Bernard, mais par le *De laudibus B. Mariae Virginis* d'Arnaud de Chartres, abbé de Bonneval en 1138. Voir Perdrizet, *La Vierge de miséricorde,* p. 237 et suiv.

Et Jésus crucifié, couvert de sang, s'écriait en regardant son Père :

Mon père ayez compassion
De ce pécheur pour ma passion.

Et le Père, désarmé, répondait :

Par tant de motifs animé
Me plaît d'avoir pour lui pitié.

Ainsi, entre le suppliant et la formidable figure de Dieu, il y a ces tendres intercesseurs qui ont bu le même lait que nous et qui eurent dans les veines le même sang. Le chrétien ne se trouve donc jamais en présence d'une abstraction. C'est pourquoi, quand on voit, dans un vitrail, un donateur accompagné de son patron adressant sa prière à quelqu'un d'invisible, il faut, pour achever l'œuvre, rétablir en imagination une figure de la Vierge ou du Christ en croix.

Ces figures de chrétiens à genoux, qu'un saint présente d'un geste plein de douceur, peuvent d'ailleurs se suffire à elles-mêmes. On ne voit pas la Vierge ou le Christ, mais on les devine dans ces regards pleins de foi. Un vitrail de la cathédrale de Moulins est peut-être ce qu'il y a de plus beau en ce genre[1]. Il représente une famille agenouillée : le père, la mère, le fils et sans doute la belle-fille. Chacun d'eux a près de lui son patron. Les attitudes, la physionomie expriment si profondément la foi humble, l'espérance timide, que la vie d'un saint ne serait pas plus édifiante à cette place que ces quatre portraits. Quant aux quatre patrons, un peu penchés sur leurs serviteurs, les protégeant de la main, les couvant du cœur, tout en eux respire la bonté.

A partir du xve siècle, le groupe du donateur et de son patron se rencontre partout. La silhouette familière de l'homme agenouillé et du saint debout se découpe dans le triptyque flamand, dans le vitrail français, dans le tableau italien. Peu de sentiments furent donc plus féconds que cette foi dans les prières du saint dont chaque chrétien a reçu le nom au baptême.

Quelques anomalies méritent d'être signalées. Il arrive parfois, en effet, que le donateur est agenouillé aux pieds d'un saint qui n'est pas son patron. Mais il y a toujours une raison à ces bizarreries apparentes, et il est parfois facile de la découvrir. En voyant, dans un vitrail de l'église de Blainville, *Jean* d'Estouteville agenouillé auprès de saint Michel[2], on serait surpris si on ne connaissait la magnifique histoire des sires d'Estouteville au xve siècle. Ce fut Louis d'Estouteville qui, à partir de 1425, avec une énergie indomptable, défendit le Mont-Saint-Michel contre les Anglais. Grâce à lui et aux cent dix-neuf chevaliers normands qui s'étaient enfermés

1. Bas-côté de droite.
2. Le vitrail de Blainville n'existe plus. Il a été reproduit par Gaignères, Estampes P e 8, f° 4.

avec lui dans l'abbaye, le Mont resta français. Longtemps on put lire dans le tran sept méridional de l'église les noms de ces héros. Jeanne d'Arc, au fond de la Lorraine, entendit raconter leurs exploits, et dès lors saint Michel devint à ses yeux le vrai champion de la France. Plus tard ce fut encore un d'Estouteville, le fameux cardinal Guillaume, qui, en qualité d'abbé du Mont-Saint-Michel, éleva, sur une crypte cyclopéenne, le chœur aérien de l'église. Ce fut lui qui eut l'honneur d'entreprendre le procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc. On s'explique sans peine maintenant le culte héréditaire des sires d'Estouteville pour saint Michel, et d'ailleurs le Jean d'Estouteville du vitrail de Blainville portait au cou le collier de l'ordre de Saint-Michel que sa famille avait si bien gagné.

Ainsi, pour des raisons qu'on peut parfois deviner, les fidèles ont choisi de temps en temps un patron qui n'est pas le leur.

Mais il est une catégorie d'exceptions dont la fréquence revêt presque le caractère d'une règle. On rencontre souvent, en effet, auprès des hommes d'église, au lieu du saint dont ils portent le nom, l'austère figure de saint Jérôme. A Davenescourt, dans la Somme, le chapelain *Antoine* Huot est présenté à Jésus crucifié par saint Jérôme [1]. C'est saint Jérôme qu'on voit à Albi debout derrière le cardinal *Jean* Joffroi [2]. C'est encore saint Jérôme, et non pas saint Jean-Baptiste [3], qui accompagne le prieur *Jean* de Broil au vitrail de l'église de Tressan, dans la Sarthe. Ces exemples, qu'il serait facile de multiplier, peuvent suffire. Il est évident que les clercs jugeaient que leur vrai patron suivant l'esprit était saint Jérôme. Les inscriptions qui accompagnent parfois les œuvres d'art ne peuvent laisser aucun doute à ce sujet. Au bas d'une estampe du xve siècle, qui représente saint Jérôme en prière, on lit :

Ave, gemma clericorum,
Jubar, stellaque doctorum [4].

Une estampe du xvie siècle, consacrée au même sujet, parle plus clairement encore ; on peut y lire ces vers :

Ce sainct cardinal par sa vie
Abhorrant toute volupté
Les prélats exhorte et convie
Vaquer à toute sainteté [5].

C'est à la fin du xve siècle, au temps où l'imprimerie multipliait les *Lettres* et les

1. C'est un petit bas-relief funéraire.

2. Cathédrale d'Albi, peintures de la chapelle de la Sainte-Croix (fin du xve siècle).

3. C'est par erreur que la *Revue du Maine*, 1900, p. 54, parle ici de saint Jean-Baptiste. Le crucifix et le chapeau de cardinal prouvent qu'il s'agit de saint Jérôme.

4. Schreiber, *Manuel de l'amateur d'Estampes*, t. II, n° 1548.

5. Cabinet des Estampes, Ed. 5, réserve.

Traités du grand docteur, que les clercs semblent avoir entrevu pour la première fois la vraie physionomie de saint Jérôme. Cette âme orageuse, que le moyen âge avait peu comprise, se laissa deviner. On admira le combat que ce terrible athlète avait soutenu contre lui-même : perdu dans le désert, écrasé de jeûnes et de travaux, « noir comme un Éthiopien », il parvenait à peine à vaincre la nature. Homme véritable, qui lutta tant qu'il vécut, et qui toujours entendit gronder sa passion, pareille à ce lion que les artistes peignent à ses pieds. Un tel saint devait séduire les clercs : — savant comme eux, humaniste raffiné, exégète, théologien, et, comme eux, toujours ému par des voix qu'il avait fait vœu de ne plus entendre. Les œuvres d'art consacrées à saint Jérôme sont très fréquentes au XVIe siècle. La plupart, j'en suis convaincu, ont été demandées aux artistes par des prêtres [1].

Saint Jérôme fut le patron d'élection de toute une classe d'hommes. D'autres fois un saint nous apparaît comme le patron de toute une race. Il y a en Touraine, à Champigny-sur-Veude [2], un monument extraordinaire : c'est une chapelle qui semble avoir été élevée à la gloire des Bourbons. Elle est décorée de beaux vitraux du XVIe siècle qui sont demeurés à peu près intacts [3]. Ce qui attire d'abord l'attention, dans ces grandes pages éclatantes, c'est le portrait des Bourbons. On les voit agenouillés en une longue file, depuis Robert de France, sixième fils de saint Louis, le chef de la maison, jusqu'à Charles de Bourbon, le grand-père d'Henri IV. Il y a là les Bourbons de Moulins, à côté des Bourbons Vendôme, et des Bourbons, comtes de la Marche. Jamais famille française n'étala aussi orgueilleusement sa noblesse dans la maison de Dieu. Mais voici cependant, au-dessus de ces portraits, l'histoire d'un saint ; elle se déroule tout entière en nombreux épisodes, de son enfance à sa mort. Quel est ce saint à qui tous les Bourbons semblent avoir voué un culte ? On le devinerait vite, même si les inscriptions ne le nommaient pas. Ce saint est encore un des leurs, c'est l'illustre ancêtre de la famille, c'est saint Louis. En le vénérant, les Bourbons s'adorent un peu eux-mêmes. Tous les patrons particuliers, les saint Pierre ou les saint Charles, s'évanouissent devant le grand saint qui saura bien, tout seul, défendre sa race. Aux yeux des Bourbons du XVIe siècle, saint Louis devait ressembler à ces héros divinisés qu'on rencontre à l'origine des grandes familles d'Athènes ou de Rome.

Il existe donc toujours un profond rapport de sympathie entre les donateurs et les images des saints qui les accompagnent ; mais parfois ce rapport ne se découvre qu'à l'érudit.

1. Je veux citer encore un curieux vitrail de Thennelières dans l'Aube. On y voit François de Dinteville, évêque d'Auxerre, présenté par son patron saint François à saint Jérôme.

2. Indre-et-Loire.

3. Voir abbé Bossebœuf, *Le Château et la Chapelle de Champigny-sur-Veude*, Tours. Le château de Champigny appartenait aux Bourbons.

Il y a, à Ambierle, près de Roanne[1], une église monastique qui est un des plus rares chefs-d'œuvre du xv[e] siècle. Le chœur surtout, emporté d'un magnifique élan, transfiguré par la lumière irréelle des vitraux, semble tout esprit. Cette belle église doit sa perfection à la volonté d'un homme : le prieur Antoine de Balzac d'Entragues, qui lui consacra sa fortune. C'est lui assurément qui choisit les saints dont les grandes figures se superposent dans les verrières sous des dais blanc et or[2]. Ces saints forment une assemblée qui d'abord étonne. On s'explique sans peine, il est vrai, la présence de saint Antoine, patron du donateur, aussi bien que celle de plusieurs saints vénérés dans les environs d'Ambierle, saint Germain, saint Bonnet, saint Haon. Mais que viennent faire ici saint Apollinaire, saint Achillée, saint Félix, saint Fortunat, saint Ferréol, saint Julien ? Pour résoudre l'énigme, il faut savoir qu'Antoine de Balzac d'Entragues, en même temps qu'il était prieur d'Ambierle, fut évêque de Valence et de Die. C'est ce qu'il a voulu rappeler, et il l'a fait avec une rare modestie, car, au lieu de se faire représenter avec sa crosse et sa mitre, il s'est contenté de faire peindre dans les vitraux les saints les plus vénérés de son diocèse[3].

Une érudition attentive aurait donc souvent les moyens d'expliquer par de solides raisons ce qu'on attribue fort légèrement au caprice. Avouons cependant que notre érudition est souvent en défaut. Il y a de très intéressants problèmes qu'il faut laisser sans solution. Je me suis souvent demandé quelle piété raffinée avait choisi les saints et les saintes qui ornent la chapelle du château de Châteaudun. Cette chapelle, restaurée et toute blanche aujourd'hui, donne, par un heureux hasard, une impression de pureté virginale que ne démentent pas les statues rangées le long des parois. On reconnaît sainte Agnès, sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Apolline, sainte Élisabeth avec des fleurs dans son tablier[4], sainte Marie l'Égyptienne vêtue de ses longs cheveux, sainte Marthe, sainte Marguerite portée par son dragon, sainte Marie-Madeleine[5], la Vierge enfin, plus belle que toutes les autres saintes. Quant aux saints, il n'y en a que trois : les deux saints Jean et saint François d'Assise. Ce petit sanctuaire a donc été décoré avec un sentiment exquis : il y a là ce qu'il y a de plus innocent, de plus tendre ou de plus passionné dans le christianisme. On y respire un doux parfum de mysticité féminine. Qui a choisi ces statues? Est-ce Dunois, le fondateur de la chapelle, qui se souvint avant de mourir[6]

1. Département de la Loire.

2. Les vitraux ont dû être faits entre 1470 et 1485. On en trouvera de belles reproductions dans les *Vitraux du moyen âge et de la Renaissance dans la région Lyonnaise*, par Lucien Bégule, in-fol., 1911.

3. Il y a encore d'autres figures de saints, saint Nicolas, saint Martin, etc., qui sont de ceux qu'on honorait dans la France entière.

4. A moins que ce ne soit sainte Dorothée.

5. Il y a encore une sainte qui n'a pour attribut qu'un livre et dont je ne saurais dire le nom.

6. La chapelle fondée par Dunois date de 1464. Dunois est mort en 1468. Il paraît évident que les deux saints

qu'il avait vu dans sa jeunesse une sainte aussi pure que toutes celles qui étaient là ? N'est-ce pas plutôt sa femme, Marie d'Harcourt, qui aima sa petite chapelle au point de vouloir qu'on y ensevelît son cœur ? Je l'ignore, et je ne vois pas que les érudits en sachent davantage[1]. Ce mystère peut avoir son charme, mais la vérité, quelle qu'elle soit, vaudrait mieux.

IV

Les individus ne sont pas seuls à avoir des patrons : les hommes réunis en ont aussi.

Nous n'avons plus aujourd'hui la moindre idée de ce que fut la vie chrétienne à la fin du moyen âge. Jamais l'homme ne fut moins isolé. Divisés en petits groupes, les fidèles formaient d'innombrables confréries. C'était toujours un saint qui les rapprochait, car les saints étaient alors le lien qui unissait les hommes.

Il faut essayer d'imaginer ce qu'était le vieux Rouen vers le temps de Louis XII. Dans les petites rues étroites, aux maisons sculptées, les corps de métiers se groupaient ; cette ruelle était réservée aux cordonniers, cette autre, aux bouchers, et aux drapiers ce sombre dédale. Parfois, du milieu des boutiques et des échoppes, une charmante église jaillissait : c'était celle de la corporation. Il y avait Saint-Étienne des Tonneliers, Sainte-Croix des Pelletiers, d'autres encore que les révolutions ont détruites. Rassemblés dans la même rue, les artisans étaient encore réunis à l'église aux pieds de la statue de leur saint. Tous alors, du maître à l'apprenti, appartenaient à la même confrérie, et il semblait qu'un métier fût d'abord une association religieuse. On avait une maison commune ornée comme une église. La maison des Orfèvres, qui se voyait près de la Tour de l'Horloge, montrait dans ses vitraux l'histoire de saint Éloi.

Toutes les corporations ne pouvaient avoir une église. Beaucoup se contentaient d'une chapelle à l'église Saint-Maclou, à l'église Saint-Patrice, à la cathédrale. Chaque chapelle, dans les églises de Rouen, était le siège d'une confrérie, confrérie pieuse, confrérie de métier, confrérie poétique.

Les assemblées y étaient vivantes, pittoresques ; on récitait des poèmes, on donnait des prix aux vainqueurs, on jouait des mystères, on célébrait des cérémonies symboliques[2]. La statue d'un saint bienveillant présidait à ces fêtes. Le clergé

Jean sont là pour rappeler son prénom (Jean, bâtard d'Orléans). La statue de Dunois qu'on voit dans la chapelle était à l'origine sur un pignon du château.

1. Coudray, *Hist. du château de Châteaudun*, Paris (2e édit.), 1871, in-18.

2. Voir Ouin-Lacroix, *Hist. des anciennes Corporations d'arts et métiers et des Confréries religieuses de la capitale de la Normandie*, Rouen, 1850, in-8°.

n'avait nul besoin d'exciter le zèle des fidèles : il n'était occupé qu'à le modérer[1]. La foi, surtout la foi dans l'intercession des saints, était alors vivante, créatrice. Les confréries naissaient spontanément. Elles étaient souvent d'une austérité qui étonne : on voyait se rassembler au petit jour, dans le cimetière Saint-Vivien, des hommes qui avaient fait vœu de prier au milieu des morts, d'examiner silencieusement leur conscience, et d'aller ensuite visiter les pauvres.

Les confréries animaient sans cesse la ville de leur mouvement. Tantôt c'était un enterrement : les confrères s'avançaient derrière le cercueil, portant un cierge de cire, où l'image de leur patron se voyait peinte sur un écu. Tantôt c'était un pèlerin qui partait pour Compostelle : les confrères, le bourdon à la main, l'accompagnaient jusqu'à la croix de Saint-Jacques. D'autres fois c'était la fête d'un métier. Bientôt venait la grande procession de la « fierte » : les confrères de Saint-Romain escortaient le condamné à mort, puis, en mémoire de la bonté du vieil évêque, le délivraient[2]. Parfois toutes les confréries sortaient, bannières déployées, pour célébrer une fête, pour commémorer un événement heureux : elles s'associaient ainsi à toute notre histoire. Aux jours sombres, quand la peste éclatait, quand les rues devenaient désertes, on entendait encore passer les confrères qui accompagnaient les morts.

Rouen ne fut pas alors une ville d'exception ; ce qu'on y voyait pouvait se voir dans toute la France ; les monuments, les spectacles étaient moins magnifiques, mais c'étaient partout les mêmes confréries. Chaque étude nouvelle consacrée à nos anciennes villes les retrouve. A Notre-Dame de Vire se rassemblaient dix confréries de métiers et plusieurs confréries pieuses[3]. A Notre-Dame de Dôle, non seulement les confréries avaient chacune leur chapelle, mais plusieurs d'entre elles avaient fait élever ces chapelles à leurs frais[4] ; les cordonniers, il est vrai, n'avaient pas fait bâtir de chapelle, mais ils avaient offert à la statue de la Vierge de beaux bijoux et vingt-huit robes de rechange.

Chose étonnante, les confréries se retrouvent aux champs comme à la ville. Pas de village de Normandie qui n'ait la sienne : dans l'église du bourg d'Écouché (Orne), on en comptait jusqu'à quatre[5]. La confrérie est la molécule vivante que l'on atteint partout et toujours.

Les confréries de la fin du moyen âge peuvent se classer sous trois chefs : confréries pieuses, confréries militaires, confréries de métiers.

Les confréries pieuses sont de toutes les régions de la France, mais c'est à peine

1. Voir Ch. de Beaurepaire, *Nouv. recueil de notes histor. et archéol.*, Rouen, 1888, p. 394.

2. Floquet, *Hist. du privilège de Saint-Romain.*

3. *Bullet. de la Société des antiq. de Normandie*, t. XVIII, p. 293, et Gasté, dans le *Bullet. histor. et philolog.* de 1894.

4. Rance de Guiseuil, *Les chapelles de Notre-Dame de Dôle*, Paris, 1902, in-8°.

5. *Mém. de la Soc. des antiq. de Normandie*, 3e série, t. IV, p. 499. (Mémoire d'Alfred de Caix.)

si les érudits daignent les signaler quand ils les rencontrent. Seuls les érudits normands ont compris qu'une pareille étude pourrait être féconde, et, depuis cinquante ans, ils ont multiplié les travaux sur les confréries, ou, comme on dit encore aujourd'hui, sur les « charités » de la Normandie [1].

Les charités normandes étaient des associations de prières et de bonnes œuvres qui se formaient sous le patronage d'un saint. Elles apparaissent au xive siècle, s'étendent au xve; au xvie siècle, pas d'église de village qui n'ait sa charité. Tout ce que le moyen âge a touché garde un peu de poésie. Ces confréries de rustres n'étaient pas vulgaires; on s'y couronnait de fleurs. A Surville, à la Saint-Martin d'été, l'échevin et les frères devaient, ainsi que leurs femmes, se rendre à l'église avec des chapeaux de fleurs. Ailleurs, l'échevin se couronnait de violettes de mars. Dans une charité de Saint-Jean-Baptiste, les frères portaient une couronne faite de trois fleurs : ces trois fleurs symboliques signifiaient les trois fonctions du précurseur que Dieu envoya comme patriarche, comme prophète et comme baptiste. Les symboles étaient partout. Il y avait treize dignitaires en souvenir de Jésus et des douze apôtres. Comme le Christ, l'échevin lavait les pieds à douze pauvres le Jeudi Saint. On célébrait la fête du patron de la charité avec une pompe naïve. La veille, on allait chercher l'échevin à la lueur des torches et on le conduisait à l'église; le lendemain, la procession se déroulait, bannière en tête, et chaque confrère portait à son cierge ou à son chapeau l'image du saint protecteur. Partout, au moyen âge, le peuple fut l'artiste qui tire de lui-même toute beauté. Les enterrements avaient une noble gravité. On annonçait dans les carrefours, au son de la cloche, la mort du frère; puis, s'il était pauvre, on lui achetait un linceul, on récitait près de son lit les prières des morts, et toute la charité, avec ses insignes, le portait à l'église et au cimetière. Une cérémonie avait une grandeur tragique : quand un frère devenait lépreux, la charité faisait dire pour lui la messe des morts, et puis on l'isolait du reste du monde.

Les confréries militaires, comme les confréries pieuses, se multiplièrent surtout à la fin du moyen âge. Il n'y a pas de province, en France, où on ne rencontre des confréries d'archers, d'arbalétriers et d'arquebusiers. Ces hommes de guerre s'assemblaient sous le patronage d'un martyr et d'une vierge : les archers et les arbalétriers avaient sur leur bannière saint Sébastien, les arquebusiers, sainte Barbe. Le génie religieux du moyen âge avait marqué ces institutions de son empreinte. Dans le règlement de la confrérie des arbalétriers de Senlis, l'arbalète est comparée à la croix de Jésus-Christ [2]. Souvent le nouveau frère jurait de ne pas blasphémer et de

1. Il faut citer d'abord l'important mémoire de M. E. Veuclin dans le *Recueil des trav. de la Soc. d'Agriculture de l'Eure*, 1891 : on y trouvera toute la bibliographie du sujet. Signalons encore l'article de M. de Formeville dans le *Bullet. de la Soc. des antiq. de Normandie*, t. IV, p. 518, et celui de M. Ch. Vasseur dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de Normandie*, 3e série, t. V, p. 549.

2. *Congrès archéol. de Senlis*, 1877, p. 291.

ne jamais invoquer le diable. Les confrères toutefois n'entendaient pas ressembler à des moines. Ils avaient un naïf amour pour les couleurs éclatantes, les parades, les fanfares et la gloire. Le jour de la Saint-Sébastien, on allait en magnifique cortège tirer le papegai sur le pré. Celui qui abattait l'oiseau était proclamé roi ; l'abattait-on trois années de suite, on devenait empereur[1]. Le soir, on dînait aux frais de la ville[2].

On aurait tort de sourire et de croire qu'il s'agissait là d'innocentes réunions d'archers de Bagnolet : nos vieilles confréries d'archers, surtout dans les provinces militaires de l'Est, furent souvent héroïques. En 1418, les confréries, ou, comme on disait, les « serments » d'Amiens, de Lille, de Douai et d'Arras marchèrent au secours de Rouen assiégé par les Anglais. En 1423, le serment de Noyon assiégea Compiègne avec Charles VII. Les confrères d'Abbeville prirent part aux batailles de la guerre de Cent ans. Mais la plus vaillante confrérie fut sans doute celle des archers de Saint-Quentin. En 1557, ils défendirent la ville contre les Espagnols et se firent tuer presque jusqu'au dernier sur le rempart de la porte de l'Isle[3]. Les fières inscriptions qui se lisaient sur les bannières des confréries n'étaient donc pas mensongères. Ceux de Saint-Quentin auraient eu le droit d'inscrire sur leur étendard la magnifique devise du drapeau des archers de Senlis : *Florescet sartis innumerabilibus*, « On lui mettra tant de pièces qu'il aura l'air d'un champ de fleurs ». On regrette que nos vieux arquebusiers ne se soient pas fait peindre comme les vaillantes corporations de la Hollande après les grandes guerres : ils le méritèrent plus d'une fois[4].

Quant aux confréries de métiers, elles sont si connues qu'il est permis d'en parler brièvement. Il me suffira de rappeler qu'elles restèrent fidèles jusqu'à la fin du moyen âge (et bien au delà) à leurs origines religieuses. Jamais le saint patron qui protégeait chaque métier n'a été plus fêté qu'au temps où nous sommes. Dans l'église, il avait sa chapelle où se réunissaient maîtres et compagnons, et souvent, près de l'autel, se voyaient les chefs-d'œuvre de maîtrise[5]. L'image du saint ornait les bannières de la confrérie, et elle était sculptée au sommet du bâton qu'on portait par la ville, au son de la musette, le jour de la fête du métier. Elle se voyait sur les blasons des corporations ; car les roturiers voulurent avoir leurs armoiries comme les gentilshommes. En Touraine, les maréchaux avaient un saint Éloi d'or

1. *Bulletin de la Société d'agric. et des arts de Poligny*, 1871, p. 49 et suiv., article de B. Prost.

2. *Mémoires de la Soc. d'émulation d'Abbeville* (1898-1900), p. 203.

3. A. Janvier, *Notice sur les anciennes corporations d'archers et d'arbalétriers des villes de Picadie*, Amiens, 1855.

4. Les archers de Châlons-sur-Marne avaient, pourtant, fait faire un tableau représentant la victoire qu'ils avaient remportée en 1431, près de Châlons, sur les Anglais et les Bourguignons : Sellier, *Notice sur les Compagnies d'archers de Châlons-sur-Marne*, Châlons, 1857.

5. Veuclin, *Notes inédites sur les Corporations artistiques en Normandie*, 1893, p. 10.

sur fond d'azur, les bouchers, un saint Eutrope, les rôtisseurs, un saint Laurent. Les boulangers portaient sur fond d'azur un saint Honoré vêtu pontificalement, tenant une pelle à four d'argent, chargée de trois pains ronds de gueules [1]. On faisait mieux encore : le jour de la fête du métier, quand le cortège, avec ses cierges, ses bouquets, son bâton sculpté et sa bannière, se rendait à l'église, un compagnon, vêtu en apôtre ou en évêque, représentait le saint patron de la corporation. A Châlons, on voyait, au milieu des mariniers, saint Nicolas en personne, accompagné des trois enfants qu'il avait ressuscités ; et, en tête du cortège des déchargeurs de bateaux, marchait un grand saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules [2].

Ce long développement sur les confréries n'est pas une digression ; c'est à ces confréries, en effet, que nous devons une bonne partie des images des saints qui ornent encore aujourd'hui nos églises.

Les confréries de métiers se montrèrent aussi généreuses qu'au XIIIe siècle, et beaucoup d'œuvres d'art subsistent qui témoignent de leur libéralité. Un beau vitrail, où l'histoire de saint Éloi est racontée, fut donné à l'église de la Madeleine par les orfèvres de Troyes. On y lit cette inscription pleine de foi et d'humilité : « Les orfèvres, par dévotion à saint Éloy, font ceste verrière, voulant obtenir rémission de leurs péchés et grâce entière... Que la paix de Dieu leur soit faicte pour ce bienfait en paradis » (1506).

On voit encore, dans l'église de Pont-Audemer, le vitrail que les boulangers firent faire, en 1536, en l'honneur de saint Honoré, leur patron. De charmants vitraux, consacrés à la légende de saint Crépin et de saint Crépinien, ornent une chapelle de l'église de Gisors, l'église de Clermont-d'Oise et l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse : ils ont été offerts, les uns et les autres, par des confréries de cordonniers. Dans les plus petites villes, et jusque dans les villages, on trouve quelques traces des confréries ouvrières. A Villeneuve-sur-Yonne, le vitrail de saint Nicolas a été donné par les mariniers, qui s'étaient mis sous la protection du vieil évêque. A Mergey, dans l'Aube, les mariniers de la Seine avaient choisi comme patron saint Julien l'Hospitalier, le formidable batelier qui reçut Jésus-Christ dans sa barque, et ils firent raconter dans un vitrail, que le temps a respecté, sa merveilleuse histoire. A Créney, en Champagne, les vignerons donnèrent à l'église un vitrail où leur patron, saint Vincent, est représenté la serpe à la main [3].

Beaucoup d'œuvres analogues subsistent encore aujourd'hui, mais il y en eut jadis cent fois plus. Que sont devenues, par exemple, les œuvres d'art dont les corporations ouvrières avaient orné les églises de Paris ? Elles ont toutes disparu. C'est

1. Chauvigné, *Hist. des Corpor. de Touraine*, Tours, 1885, in-8°, p. 15.

2. Louis Grignon, *L'Ancienne corporation des maîtres cordonniers de Châlons-sur-Marne*, Châlons, 1883, in-12, p. 24.

3. Fichot, *Statist. monum. de l'Aube*, t. I, p. 9.

à peine si j'ai pu, dans une mauvaise gravure du XVIIIe siècle, retrouver un souvenir du vitrail de saint Crépin et de saint Crépinien, que les cordonniers avaient donné à l'église des Quinze-Vingts[1].

Nos villes du Midi avaient été enrichies par les confréries de métiers d'un grand nombre de retables peints ou sculptés. En 1471, les marchands de laine de Marseille firent peindre, par Pierre Villate, l'histoire de sainte Catherine de Sienne, leur patronne[2]. En 1520, les charpentiers de Marseille commandèrent au peintre Peson un retable de la plus charmante naïveté : on y voyait saint Joseph travaillant dans son atelier à faire des barques, comme si Nazareth eût été, comme Marseille, un port de mer[3].

Dans le même temps, les cordonniers de Toulon faisaient sculpter par Guiramand, artiste fameux en Provence, l'histoire de saint Crépin et de saint Crépinien[4]. Les pièces d'archives nous font connaître une foule d'œuvres du même genre[5]. On est étonné d'une si riche production artistique. Il apparaît avec évidence que toutes les villes du Midi, Aix, Toulon, Marseille, Avignon, eurent dans leurs églises autant de magnifiques retables que purent en avoir Sienne ou Pérouse. De toutes ces merveilles, dont deux ou trois tableaux de notre exposition des Primitifs ont pu donner quelque idée, il ne reste rien.

Voilà ce que faisait naître dans le Midi, comme dans le Nord, la naïve piété des confréries ouvrières.

Les confréries militaires ont laissé moins de traces ; non qu'elles n'aient demandé, elles aussi, aux artistes les images de leurs saints, mais ces œuvres, quand elles subsistent, sont difficiles à reconnaître. Les statues de saint Sébastien et de sainte Barbe abondent dans les églises ou dans les musées ; plusieurs, sans doute, ornaient les chapelles où se réunissaient les archers, les arbalétriers ou les arquebusiers[6] ; mais, faute d'une inscription ou d'un blason, nous en sommes réduits, la plupart du temps, aux conjectures.

Les vitraux ne sont pas en général plus explicites. Il en est cependant qui portent leur origine écrite en toutes lettres. On peut voir à Saint-Nizier de Troyes une belle verrière du commencement du XVIe siècle qui représente le supplice de saint Sébastien ; le saint est criblé de flèches par des soldats romains qui portent le costume du temps de Louis XII. Or, dans le haut du vitrail, on lit cette brève invo-

1. Cabinet des Estampes, Re 13, f° 69. Cette curieuse gravure fait partie de la collection des images de confréries.

2. *Bulletin archéol. de la Commission*, 1885, p. 378-379.

3. *Ibid.*, p. 390.

4. *Bulletin archéol. de la Commission*, 1897, p. 36 et suiv.

5. On trouvera beaucoup de textes curieux dans les deux volumes du *Bulletin* que nous venons de citer.

6. A Rouen, les arbalétriers, qui vénéraient, par exception, saint Georges, avaient donné à l'église du Saint-Sépulcre une image de saint Georges à cheval de grandeur naturelle ; Ouin-Lacroix, *op. cit.*, p. 479.

cation adressée au martyr : « Gardez vos confrères archers ! » Le vitrail de saint Sébastien est donc un présent fait par la confrérie des archers de Troyes à l'église Saint-Nizier. Une étude attentive permettra sans doute d'attribuer à la générosité des confréries militaires beaucoup d'œuvres d'art qui leur reviennent.

Mais c'est aux confréries pieuses que nous devons le plus de statues, de bas-reliefs, de vitraux. Elles avaient toutes, évidemment, une image de leurs patrons, et les anciens registres, les « martologes », comme on les appelait, en parlent quelquefois. A Saint-Lô, la confrérie de Saint-Jean avait fait faire, pour l'église Notre-Dame, une statue de saint Jean-Baptiste, son patron [1]. Les confrères de la Conception, établis en l'église Saint-Gervais, à Paris, notent dans leurs archives qu'ils ont une image d'albâtre de Notre-Dame [2]. Parfois, mais trop rarement à notre gré, les registres font mention d'une commande faite à un artiste : les confrères de la Charité de Saint-Ouen de Pont-Audemer se font sculpter un retable [3], ceux de Menneval se font faire un vitrail [4]. Les archives des notaires ont livré et livreront encore beaucoup de contrats passés entre des confréries pieuses et des artistes. A Marseille, en 1517, la confrérie de Saint-Claude demande au peintre Peson l'histoire de son patron. En 1526, une autre confrérie marseillaise charge Jean de Troyes de peindre un retable de la vie de saint Antoine [5].

Il serait facile d'accumuler les exemples. Mais à quoi bon? Il vaudra mieux, je pense, essayer de retrouver quelques-unes des œuvres d'art dont ces vieilles confréries ornèrent les églises. Elles sont souvent faciles à discerner.

L'église Saint-Martin de Laigle conserve dans son bas-côté méridional deux grands vitraux du XVI[e] siècle consacrés à la légende de saint Porcien. Saint Porcien ou saint Pourçain, comme on dit dans le Bourbonnais, son pays d'origine, était un pauvre esclave du VII[e] siècle, qui étonna son temps par sa sainteté et ses pouvoirs miraculeux. Quand Thierry III marcha contre l'Auvergne avec son armée, les chefs mérovingiens voulurent voir cet homme extraordinaire qu'ils admiraient et redoutaient tout à la fois, comme quelque dangereux magicien. Le vitrail nous montre donc Porcien, vêtu du sombre habit bénédictin, au milieu de guerriers multicolores. Ils ont le fifre et le tambour ; et l'artiste, pour exprimer l'effroi de ces temps antiques, leur a mis sur la tête ce turban turc qui alors faisait trembler l'Europe. Mais, au bas de l'un des vitraux, une scène curieuse attire l'attention. Une longue procession se déroule : en tête marche un sonneur de cloche, puis voici la bannière, la croix, enfin viennent des fidèles qui portent au bout d'un manche de grosses torches de

1. Veuclin, *Recueil de la Société de l'Eure*, 1891, p. 47.
2. Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit n° 2263, f° 9 v°.
3. Ch. de Beaurepaire, *Mélang. hist. et archéol.* Rouen, 1897, p. 79.
4. *Réun. des soc. des Beaux-Arts des départements*, 1892, p. 353.
5. *Bulletin archéolog. de la Commission*, 1885, p. 387 et 395.

cire. Quelle est cette procession ? C'est celle des confrères de la charité Saint-Porcien, les donateurs du vitrail. Ils ont voulu être peints au-dessous de leur patron, dans le bel appareil qu'ils déployaient le jour de sa fête. Cette charité Saint-Porcien de Laigle remontait à 1318 ; elle avait dans ses archives la bulle d'un pape ; elle était riche, généreuse. Elle ne se contenta pas d'offrir à l'église deux verrières ; quand on refit le bas-côté méridional, elle y contribua de ses deniers[1]. Sans elle, nous n'aurions pas ces pendentifs, ces arabesques et ces jolis cartouches de la Renaissance où des enfants nus se mêlent aux fruits et aux fleurs.

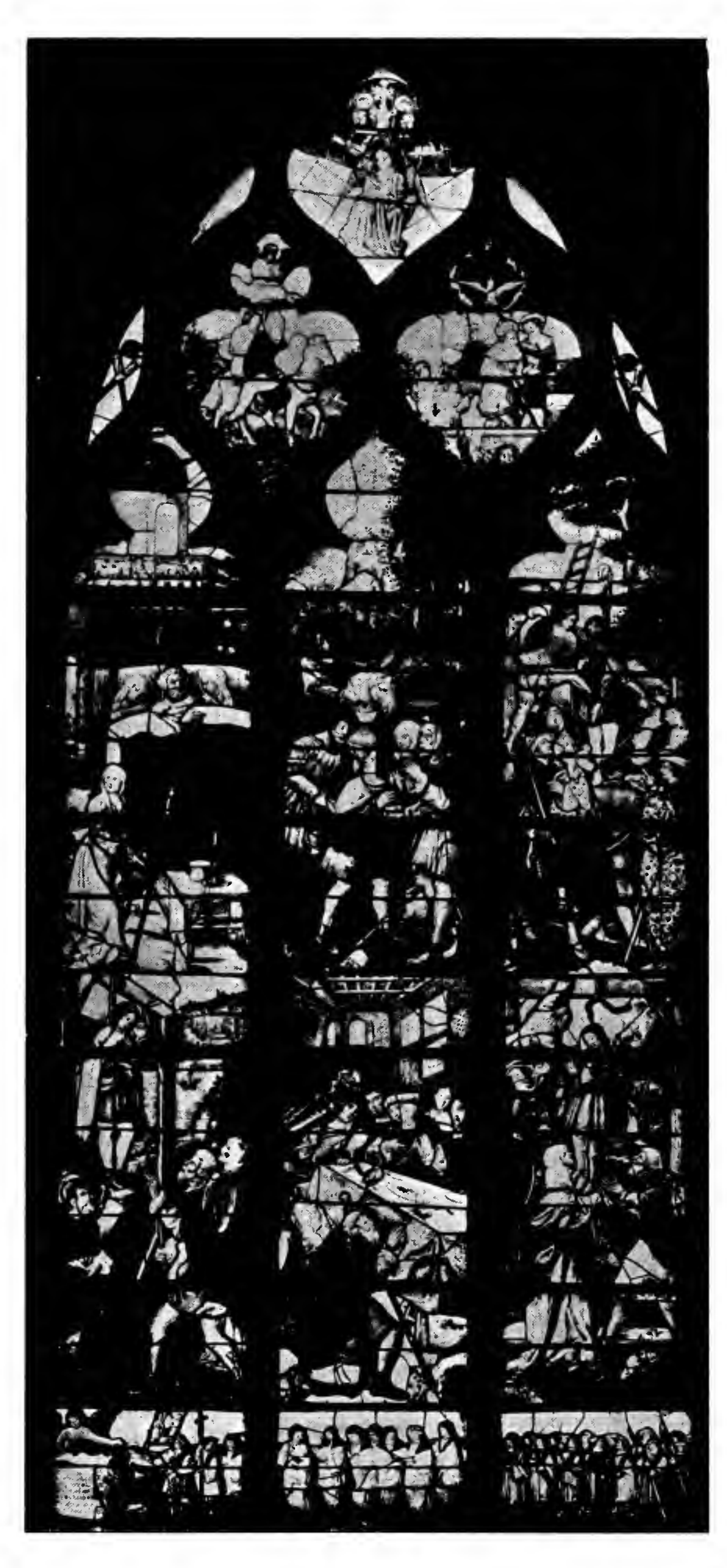


Fig. 98. — Le miracle de saint Jacques.
Vitrail de l'église Saint-Jacques à Lisieux.

Il y a, à l'église Saint-Jacques de Lisieux, un vitrail de 1527, où est raconté le fameux miracle du pèlerin (fig. 98). Un jeune homme qui se rendait à Compostelle est faussement accusé de vol par un hôtelier de Toulouse, condamné, pendu, mais miraculeusement sauvé par saint Jacques, qui, monté sur le gibet, le soutint pendant trente-six jours. Cette curieuse verrière a été donnée par une pieuse confrérie, comme le prouve le long défilé qui en occupe la partie basse (fig. 98). Instruits par le vitrail de

1. Voir *Saint-Martin de Laigle*, par l'abbé Gontier, 1896, p. 52. Les vitraux de Saint-Porcien ont été payés par la confrérie le 15 février 1557.

Laigle, nous y reconnaissons au premier coup d'œil des confrères célébrant la fête de leur patron. En effet, des documents écrits nous apprennent qu'il y avait dans cette église une confrérie de Saint-Jacques qui remontait à l'année 1442[1]. Elle fêtait, comme il arrivait souvent, plusieurs autres saints, mais saint Jacques était son principal patron ; c'est pourquoi il arrivait de temps en temps qu'un confrère entreprît le grand voyage de Compostelle. Ainsi s'explique le sujet du vitrail.

En entrant dans l'église de Pont-Audemer, on remarque d'abord, dans le bas-côté de droite, deux vitraux assez énigmatiques. Ils représentent plusieurs scènes de la vie d'un saint évêque, auxquelles viennent s'ajouter d'étranges miracles eucharistiques. Dans le bas, une longue procession se déroule (fig. 99) ; elle commence dans le premier vitrail et s'achève dans le second. En tête marche le sonneur, le « tintenellier », qui semble rythmer la marche avec ses deux cloches ; puis vient la bannière décorée de l'image d'un évêque ; les fidèles, des torches de cire à la main, s'avancent ensuite ; et enfin, sous un dais carré, apparaît le prêtre qui porte l'ostensoir. Il s'agit ici encore d'une pieuse confrérie qui, vers 1530 environ, décora de ces deux belles verrières la chapelle où elle se réunissait. C'était une charité vouée au Saint-Sacrement, mais qui honorait aussi saint Ouen, le patron de l'église de Pont-Audemer. C'est pourquoi les deux vitraux mêlent à l'histoire du saint évêque quelques récits, célèbres alors, où la vertu de l'hostie se manifestait.



Fig. 99. — Procession de confrérie. Fragment d'un vitrail de Pont-Audemer.

Voilà quelques preuves de la libéralité des confréries. Dans tous ces exemples, les œuvres parlent d'elles-mêmes ; mais la plupart du temps elles sont muettes, et, seules, d'heureuses rencontres dans les archives nous permettent parfois de rendre aux confréries ce qui leur revient.

Au portail de droite de l'église Saint-Vulfran d'Abbeville, on remarque deux statues de femmes qui se font vis-à-vis, et qui ont tout le charme de jeunesse de notre art français dans les premières années du XVIe siècle. Elles représentent deux naïves nourrices entourées de leurs enfants. On y reconnaît vite, quand on est familier

1. *Bullet. de la Soc. des antiq. de Normandie*, t. IV, p. 518 et suiv.

avec les thèmes iconographiques du temps, les deux Marie, sœurs de la Vierge et filles de sainte Anne. Or, un document, heureusement retrouvé, nous apprend qu'une des confréries de Saint-Vulfran les paya de ses deniers au tailleur d'images Pierre Lœureux en 1502[1].

Une église des faubourgs de Caen, Saint-Michel de Vaucelles, montre, peintes sur la voûte du chœur, plusieurs images de saints inscrites dans des médaillons. C'est une assemblée assez disparate : on y voit saint Jean-Baptiste à côté de saint Christophe, de saint Mathurin, de saint Martin, de sainte Anne, et de plusieurs autres saints. Les statuts d'une confrérie, qui se sont conservés par hasard, ont permis d'expliquer cette réunion insolite. Ces saints étaient les patrons d'une ancienne charité qui se réunissait dans l'église de Vaucelles ; et c'est elle qui fit peindre, au XVIe siècle, les protecteurs qu'elle honorait dans cette église depuis plus de cent ans[2].

Parfois les documents sont si peu explicites qu'il faut recourir à l'hypothèse. Ce n'est que par conjecture qu'on peut donner à une confrérie telle ou telle œuvre d'art, mais il y a des cas où ces conjectures revêtent le caractère de la certitude.

On conserve dans l'église de Bourg-Achard (Eure) des panneaux en bois sculpté qui représentent l'histoire de saint Eustache : c'est une œuvre du XVe siècle. Or, si l'on se reporte à la liste des charités normandes dressée par M. Veuclin, on apprend qu'il existait à Bourg-Achard, au XVe siècle, une confrérie placée sous le patronage de saint Eustache[3]. N'est-il pas naturel de faire honneur de cette œuvre d'art à la générosité des confrères ?

Il y avait à Nonancourt (Eure), à la fin du XVe siècle, une charité de Saint-Martin. On ne se trompera guère, je pense, bien que les documents soient muets, en supposant qu'elle a offert à l'église le vitrail de saint Martin qu'on y voit encore.

Que de problèmes seraient faciles à résoudre si nous avions la liste de toutes les confréries qu'abritèrent jadis nos églises ! Mais il ne faut pas espérer arriver jamais à cette connaissance parfaite. Beaucoup d'entre elles, sans doute, ont disparu sans laisser de traces ; mais il est certain, aussi, qu'on pourrait en découvrir un très grand nombre que personne n'a encore signalées. Le profit serait grand ; car toutes les fois qu'un vitrail se présente sans un nom ou sans une image de donateur, il y a lieu de supposer qu'il a pu être offert par une confrérie. Ainsi les raisons qui présidèrent au choix des vitraux, fort mystérieuses pour nous la plupart du temps, deviendraient claires.

On comprendrait aussi beaucoup mieux la vraie signification d'une foule de

1. Voir E. Prarond, *Saint-Vulfran d'Abbeville*, 1860, p. 126.

2. Eug. de Beaurepaire, dans le *Bulletin de la soc. des antiq. de Normandie*, t. XII. Les statuts de la confrérie datent de 1446.

3. Veuclin, *loc. cit.* La confrérie de Saint-Eustache avait deux autres patrons, saint Sébastien et saint Lô.

statues isolées qui représentent des saints, et on les trouverait plus belles encore parce qu'elles paraîtraient plus touchantes. Il faut savoir leur histoire. Dans nos musées, l'amateur tourne autour, approuve ce pli, cette jolie ligne. Mais nos jeunes saintes perdent là leurs principaux moyens d'émouvoir. Elles sont belles surtout d'avoir été tant aimées. J'avoue que la sainte Marthe de l'église de la Madeleine, à Troyes, si admirable qu'elle soit, m'a semblé plus belle quand j'ai su qu'elle avait été donnée à l'église par une confrérie de servantes[1]. C'est à elle que s'adressèrent pendant tant d'années, aux messes matinales, des prières moins magnifiques sans doute, mais pareilles pour le fond à celle que le poète a écrite pour la parfaite servante : « Nous nous attachons au foyer, à l'arbre, au puits, au chien de la cour, et le foyer, l'arbre, le puits, le chien nous sont enlevés, quand il plaît à nos maîtres... Mon Dieu, faites-moi la grâce de trouver la servitude douce et de l'accepter sans murmure, comme la condition que vous avez imposée à tous en nous envoyant dans ce monde[2]. »

Les confréries ne se contentaient pas de faire construire des chapelles[3], et de demander aux artistes des vitraux, des tableaux et des statues ; on découvre de temps en temps qu'un beau candélabre[4], un ornement d'autel[5], une paix[6], un émail[7], une boîte ciselée pour les aumônes[8], un manuscrit orné de miniatures[9] ont appartenu à des confréries. C'est donc à peine si nous commençons à entrevoir les influences de toute sorte que les confréries ont exercées sur les arts à la fin du moyen âge. J'en aperçois une qui n'a encore jamais été signalée.

En organisant des processions, des tableaux vivants, des représentations dramatiques, les confréries proposèrent sans cesse des modèles aux artistes. Il y avait à Vire une confrérie qui, le jour de la procession de la Fête-Dieu, devait escorter l'ostensoir : douze frères marchaient derrière le dais, vêtus du costume traditionnel des apôtres, nu-pieds, les instruments de leur martyre à la main[10]. Une confrérie toute semblable existait à Châlons-sur-Marne. Les confrères de Châlons, fiers de

1. Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 320. Je ne vois pas de raison de douter que notre sainte Marthe ne soit celle dont parle Grosley. Sainte Marthe, symbole de la vie active, était la patronne naturelle des servantes.

2. Lamartine, *Geneviève*.

3. Sur un pignon de l'église Saint-Pierre de Cholet, on voit un écusson chargé de trois gerbes de blé, insigne probable d'une confrérie qui contribua de ses deniers à la reconstruction de l'église (*Bulletin monum.*, 1897, p. 68).

4. *Réun. des sociétés des Beaux-Arts des départ.*, 1895, p. 579.

5. Barbier de Montault, *Registre de la confrérie de Saint-Pierre à Limoges*.

6. De Guilhermy, *Inscript. de la France*, t. V, p. 147.

7. *Réun. des sociétés des Beaux-Arts des départ.*, 1898, p. 167.

8. Tronc sculpté de Corbeil (1388), appartenant à la confrérie de Saint-Spire : *Commiss. des antiq. de la Seine-et-Oise*, 1882.

9. *Bulletin arch. de la Commission*, 1893, p. XLVIII.

10. *Bulletin histor. et philologique*, 1894.

jouer un si beau rôle, voulurent laisser un souvenir durable de la procession du Saint-Sacrement. Ils donnèrent donc à l'église Saint-Alpin un vitrail divisé en plusieurs compartiments[1]. Dans le haut, on voit deux scènes eucharistiques : la chute de la manne et le dernier repas de Jésus. Au-dessous, les douze confrères, après avoir communié de la main d'un prêtre, comme les douze apôtres communièrent de la main de Jésus-Christ, marchent derrière le dais avec le costume et les attributs consacrés[2].

On ne peut guère douter qu'un confrère jouant le rôle d'un saint n'ait parfois servi de modèle aux artistes. On se rappelle qu'à Châlons les déchargeurs de bateaux, le jour de la fête du métier, faisaient représenter saint Christophe par un des leurs. Or, on voit justement à Châlons, dans l'église Saint-Loup, une extraordinaire statue de saint Christophe (fig. 100). Le saint est un magnifique portefaix qui a pris son costume des grands jours : le pourpoint du xvie siècle décolleté sur la chemise et le haut-de-chausses à étages. Plus rien de traditionnel dans cette figure; c'est l'image naïve d'un ouvrier endimanché. Je ne sais si cette statue de saint Christophe est celle des déchargeurs de bateaux, mais c'est bien ainsi qu'on l'imagine.



Fig. 100. Saint Christophe. Église Saint-Loup, à Châlons-s-Marne.

Si l'on veut bien songer encore au saint Joseph des charpentiers de Verneuil, à ce jeune compagnon que nous avons décrit plus haut, on acquerra la certitude que les artistes copiaient ce qu'ils voyaient. Et d'ailleurs il est probable que les confrères eux-mêmes désiraient avoir un saint tout pareil à celui qui marchait en tête de la procession. Ils imposaient sans doute leurs conditions à l'artiste.

Ainsi s'explique l'aspect de plus en plus pittoresque des images de saint Jacques. Au commencement du xiiie siècle, saint Jacques ressemble à tous les autres apôtres, c'est à peine si une panetière ornée d'un coquillage le signale à l'attention. Mais, vers la fin du siècle, il commence à se transformer en pèlerin[3]. Au xive siècle, il a le chapeau orné d'un coquillage, le bourdon du voyageur (fig. 101[4]). Au xve siècle, c'est un pèlerin véritable avec le grand chapeau, le manteau de voyage, le bourdon où pend la gourde[5]. Cette audacieuse métamorphose s'explique

1. Il est au pourtour du chœur (commencement du xvie siècle).

2. On lit dans un compartiment du vitrail ces mauvais vers : Douze confrères, gens de bien, — en douze apôtres revêtus, — sont accoustrés par bon moyen — pour décorer le doux Jésus.

3. Dans la seconde partie du xiiie siècle, saint Jacques se montre, avec le chapeau et le bâton, au portail Saint-Honoré d'Amiens.

4. Musée de Toulouse, statue de la chapelle de Rieux (xive siècle).

5. Voir le saint Jacques bourguignon du Musée du Louvre, type parfait du voyageur de la grande route de Compostelle.

sans peine. Il y avait en France d'innombrables confréries de Saint-Jacques dont les membres s'engageaient à faire le voyage de Compostelle. Aux processions, c'était un pèlerin qui faisait le saint : il mettait ce jour-là le costume qu'on était fier d'avoir porté[1], le grand chapeau et la pèlerine ornée de coquillages recueillis sur les plages de Galice. Saint Jacques, patron des pèlerins, se transformait en pèlerin lui-même. On peut en donner une preuve curieuse. On conserve à Notre-Dame de Verneuil une statue de saint Jacques qui appartint jadis à une confrérie de pèlerins. Avant de se mettre en route pour l'Espagne, le confrère qui avait décidé de partir recevait en grande cérémonie un chapeau de pèlerinage. Tel est précisément le sujet de la statue de Verneuil. Saint Jacques, tout prêt pour le voyage, est assis sur un siège ; il se repose un peu avant tant de fatigues ; cependant un ange, descendu sur la terre, dépose sur la tête du saint un chapeau à larges bords. Il est évident que l'artiste a copié avec candeur ce qu'il avait vu faire. Sans ce petit ange qui sort des nuages, on pourrait prendre saint Jacques pour un confrère de la charité de Verneuil[2].



Fig. 101.
Saint Jacques en pèlerin.
Statue du Musée de Toulouse
(XIVe siècle).

Les confréries ne se contentaient pas de figurer les saints dans les processions, elles représentaient encore des tableaux vivants. A la cathédrale de Rouen, « les confrères du jardin », comme on les appelait, jouaient, le 15 août, l'Assomption de la Vierge. Ils transformaient leur chapelle en un jardin, et, vêtus en apôtres, ils figuraient les funérailles et la miraculeuse résurrection de la mère de Dieu. Leur « jeu » attirait à la cathédrale un tel concours de curieux que le chapitre s'émut. Les confrères furent invités à renoncer à leurs vieilles traditions ; on leur fit entendre qu'il serait beaucoup plus décent d'employer leur argent à faire faire un vitrail qui ornerait leur chapelle. Ce vitrail fut mis en place en 1523 ; il a malheureusement disparu. C'est une perte très regrettable, car tout nous laisse supposer qu'il nous aurait montré l'Assomption de la Vierge telle que la jouaient les confrères[3].

1. Les confrères qui n'avaient pas été à Saint-Jacques de Compostelle n'avaient pas le droit de porter le bourdon à la procession.

2. Voir l'article de L. Regnier sur le saint Jacques de Verneuil dans l'*Album* publié par la *Société des Amis des Arts du départem. de l'Eure*, 2e série, 1902, Pl. III. La statue de saint Jacques a été fort restaurée.

3. Ch. de Beaurepaire, *Nouv. recueil des notes hist. et archéolog.*, Rouen, 1888, p. 394.

D'autres vitraux, heureusement, subsistent où le souvenir de ces jeux se retrouve. Les confréries firent mieux que de représenter des tableaux vivants : elles jouèrent de véritables pièces. On sait que la plupart des Mystères consacrés à la vie d'un saint ont été demandés à leurs auteurs par des confréries pieuses. C'est pour une confrérie de Saint-Didier, à Langres, qu'avait été faite *La Vie et Passion de Monseigneur saint Didier* ; c'est pour une confrérie de Saint-Louis, établie à Paris dans la chapelle Saint-Blaise, que Gringore écrivit *La Vie de Monseigneur saint Louis*. Le *Mystère de saint Crépin et saint Crépinien* a été composé à la requête d'une confrérie de cordonniers[1].

Les confrères jouaient souvent eux-mêmes l'histoire de leur saint ; c'était, pensaient-ils, la meilleure manière d'honorer leur patron et la plus méritoire. A Compiègne, en 1502, la confrérie de Saint-Jacques de Compostelle joua le *Miracle de Monseigneur saint Jacques ;* elle avait invité à cette fête d'autres pèlerins de Saint-Jacques, les confrères de Roye[2]. Beaucoup de confréries de Saint-Jacques durent jouer ce fameux miracle : plusieurs même ne se contentèrent pas de le jouer, elles voulurent commémorer le souvenir de la représentation par un vitrail. En effet, si on étudie attentivement les vitraux consacrés au miracle de saint Jacques, on acquiert la certitude que les artistes qui les ont dessinés ne connaissaient pas le récit de la *Légende Dorée*, mais s'inspiraient des souvenirs récents d'une représentation. Dans la *Légende Dorée*, en effet, il s'agit de deux pèlerins, le père et le fils, qu'un hôtelier de Toulouse veut perdre sans qu'on s'explique pourquoi. Il cache donc une coupe d'argent dans leurs bagages, et le lendemain il les accuse de la lui avoir volée. Ils ont beau nier, le juge décide qu'un des deux doit mourir, et, après une lutte de générosité entre le père et le fils, c'est le fils qui est pendu. Mais saint Jacques veille, et, trente-six jours après, le fils, miraculeusement sauvé, est rendu à son père[3]. C'était là le récit traditionnel, et on le jugeait d'autant plus respectable qu'il se présentait avec l'autorité du pape Calixte.

Pour un poète dramatique, la matière était, il faut l'avouer, un peu mince ; aussi la légende, en se transformant en pièce de théâtre, reçut-elle quelques embellissements. Une famille entière — le père, la mère et le fils — est partie pour Compostelle. Le fils est un gracieux adolescent dont le charme commence à opérer partout où il passe. Dans l'hôtellerie de Toulouse, la chambrière ne l'a pas plutôt aperçu qu'elle ne pense plus qu'à lui. Elle le lui dit sans détour, mais le jeune homme, qui sait ce que se doit un pèlerin de saint Jacques, l'éconduit avec mépris. La rage la pousse au crime ; pendant la nuit, elle entre dans la chambre où dorment les trois voyageurs et glisse une coupe d'argent dans le sac du jeune homme. — L'histoire

1. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. I, p. 351.
2. *Société historique de Compiègne*, t. II, p. 49.
3. *Leg. aur. De Sancto. Jac. maj.*

ainsi présentée devient non seulement vraisemblable, mais encore très propre à intéresser le spectateur [1].

Tel est le thème qui a inspiré tous nos peintres verriers. A Lisieux (fig. 98), à Courville (Eure-et-Loir), à Triel (Seine-et-Oise), à Châtillon-sur-Seine, à Châlons-sur-Marne [2], à Vendôme [3], on voit la servante qui cache la coupe au milieu des hardes du jeune voyageur [4] ; partout aussi on voit la mère couchée au côté du père : donc partout l'artiste s'est souvenu du drame. Il est évident que les confrères lui proposèrent leur pièce comme modèle [5] ; il est non moins évident que les dessinateurs de ces vitraux avaient assisté à une représentation du *Miracle de saint Jacques*.

Bien d'autres vitraux commémorent les jeux dramatiques organisés par les confréries. Les verrières consacrées à saint Crépin et à saint Crépinien que les cordonniers de Gisors et ceux de Clermont-d'Oise donnèrent à leurs églises en sont la preuve. Les confrères de Gisors et de Clermont connaissaient certainement le *Mystère de saint Crépin et de saint Crépinien* qu'avaient fait représenter les cordonniers de Paris. L'artiste (car les vitraux de Gisors et de Clermont sont du même dessinateur [6]) avait vu lui aussi la pièce. Il la suit en effet pas à pas [7] ; les martyrs sont tour à tour frappés de verges, écorchés, déchirés avec des alènes, jetés dans la rivière avec une meule au cou. Quelques scènes typiques dénotent clairement l'imitation. Un épisode assez oiseux, mais qui a sa place dans le drame, a été reproduit : un magnifique messager, l'épée au côté, le chapeau sur le dos, explique au vieil empereur à barbe blanche qu'il est impossible de venir à bout des deux prisonniers ; les cuves d'huile bouillante où on les a plongés ont éclaté et ont tué tous les bourreaux. L'empereur ordonne alors qu'on en finisse et qu'on décapite les deux saints.

1. Le Miracle de saint Jacques ne s'est conservé que dans la littérature dramatique de la Provence ; encore n'avons-nous que la première partie de la pièce : *Ludus sancti Jacobi, fragm. de mystère provençal,* publié par C. Arnaud, Marseille, 1868. Le Mystère français était certainement identique, car les Mystères provençaux ne sont d'habitude que des adaptations d'originaux français.

2. Église Notre-Dame.

3. Le vitrail du Musée de Vendôme se trouvait autrefois à l'Église de Villiers ; *Congrès archéolog.*, 1872, p. 195.

4. A Châtillon-sur-Seine, une inscription nomme expressément la chambrière.

5. Les confrères de Roye (Somme) donnèrent à leur église un vitrail représentant le miracle de saint Jacques. Il existait avant 1914, mais très mutilé. Ce qui en restait prouvait qu'il était pareil à tous ceux que nous avons énumérés. Or, nous avons dit plus haut que les pèlerins de Roye avaient assisté à une représentation du *Miracle de saint Jacques* donnée par les confrères de Compiègne. Les relations entre le théâtre et l'art ne sauraient donc être mises en doute.

6. Le vitrail de Gisors est de 1530, celui de Clermont de 1550. Les cartons avaient été conservés dans l'atelier du peintre-verrier. Ce peintre était un artiste attaché à l'atelier des Leprince à Beauvais, comme le prouve le style du vitrail. Certaines scènes, à Gisors et à Clermont, sont absolument pareilles. Il n'y a qu'une différence : c'est qu'à Clermont l'œuvre est plus complète et contient des scènes qui manquent à l'autre (histoire des reliques).

7. Le *Mystère de saint Crépin et de saint Crépinien,* publié en 1836 par Dessalles et Chabaille, Paris, in-8°, n'est malheureusement pas complet. Tout le début manque. Nous ne pouvons donc pas confronter les premiers panneaux du vitrail (naissance, conversion, apostolat des saints) avec le Mystère.

D'autres scènes plus significatives encore lèvent tous les doutes. On voit, dans le vitrail de Clermont, un vieillard et une chrétienne ensevelir les restes des martyrs ; puis leurs reliques retrouvées sont mises dans une châsse et présentées à la vénération des fidèles ; les malades accourent en foule et reviennent guéris. Or, tel est précisément le dénouement du *Mystère :* la dernière journée tout entière y est consacrée à l'histoire des reliques [1].

Le vitrail de l'histoire de saint Denis qui se voit à la cathédrale de Bourges [2] est pareillement une illustration, souvent fort exacte, du *Mystère de saint Denis* [3]. Il y a des ressemblances frappantes. La *Légende dorée*, par exemple, après avoir raconté la conversion de saint Denis, dit qu'il se fit baptiser par saint Paul « avec sa femme Damace et toute sa maison ». Le *Mystère*, plus précis, veut que cinq personnes aient été baptisées en même temps que Denis, à savoir : sa femme, ses deux fils, un philosophe de ses amis et un aveugle miraculeusement guéri. Or le vitrail nous montre précisément six néophytes agenouillés devant saint Paul. Plus loin, la *Légende Dorée* rapporte qu'avant d'aller au supplice saint Denis célébra la messe dans sa prison en présence d'un grand nombre de fidèles ; soudain, au moment de l'élévation, Jésus-Christ apparut dans une grande clarté et fit communier lui-même le saint évêque. Le *Mystère* met en scène ce miracle, mais il ne lui donne pour témoins que les deux compagnons de saint Denis, Rustique et Éleuthère : et telle est la tradition suivie par l'auteur du vitrail. La *Légende Dorée*, enfin, raconte que saint Denis, après son supplice, prit sa tête entre ses mains, et s'avança conduit par un ange. Dans le *Mystère*, *deux* anges marchent devant le saint et le guident en chantant. Ces deux anges se retrouvent dans le vitrail. De pareilles ressemblances ne peuvent être l'effet du hasard.

Je suis convaincu que la plupart des vitraux légendaires qui nous restent ont la même origine. Je sens partout l'influence de ces innombrables représentations dramatiques organisées par les confréries. Tout cela, il est vrai, s'entrevoit dans le demi-jour ; les preuves formelles manquent la plupart du temps. Voici, par exemple, un vitrail de l'église Saint-Alpin, à Châlons-sur-Marne [4] ; il est consacré à sainte Marie-Madeleine et a été donné par une corporation qui semble être celle des tonneliers : un singulier miracle de la sainte y est raconté. — Quand Marie-Madeleine aborda à Marseille, elle émut tout le peuple par sa beauté et par son éloquence, mais elle ne put d'abord le convertir. Le roi demandait des signes. « La reine est stérile, lui dit-il, obtiens par tes prières qu'elle conçoive. » La reine devint

1. Le vitrail de saint Crépin et de saint Crépinien qui se voyait à Paris aux Quinze-Vingts était semblable à ceux de Gisors et de Clermont. Il se terminait aussi par l'épisode des reliques.

2. Commencement du XVIe siècle, bas-côté de gauche.

3. *Mystères inédits du XVe siècle,* publiés par Jubinal, Paris, 1837.

4. Pourtour du chœur.

enceinte, mais le roi ne voulut pas encore se rendre. — « J'irai à Rome, dit-il à Madeleine, pour entendre Pierre ; je veux savoir si sa doctrine est conforme à la tienne. » Il s'embarqua donc, et sa femme eut l'imprudence de l'accompagner. La traversée fut si mauvaise que la pauvre reine accoucha avant terme et mourut. Il n'y avait à bord aucun moyen de nourrir l'enfant, et, en pleurant, le roi l'abandonna sur un écueil avec le cadavre de sa mère. Il continua son voyage, entendit Pierre, alla jusqu'à Jérusalem et revint après deux ans d'absence. Au retour, comme le navire passait dans le voisinage de l'écueil, le roi ordonna qu'on l'y débarquât. Il aperçut d'abord un petit enfant qui jouait avec des coquillages et qui s'enfuit à son approche ; puis il arriva auprès d'une femme couchée sur la grève et qui semblait dormir : c'était la reine qui ouvrit doucement les yeux et le reconnut. Transporté de joie, le roi serra dans ses bras la femme et l'enfant qu'un miracle lui rendait, et se voua lui et son peuple au Dieu qu'annonçait Madeleine. Tel est le sujet du vitrail de Saint-Alpin ; il est de la première partie du xvie siècle. Or, on jouait précisément à cette époque un mystère de sainte Madeleine dont ce miracle faisait le sujet[1]. Le drame est assez plat : un Shakespeare eût peut-être tiré de cet ingrat sujet une pièce charmante, quelque chose qui eût ressemblé à la fois à la *Tempête* et au *Conte d'hiver ;* il n'en faut pas tant demander à nos vieux dramaturges. Tel qu'il est, le Mystère eut du succès, car il fut joué en plusieurs lieux[2]. N'est-il pas vraisemblable qu'une représentation récente ait suggéré aux confrères de Châlons l'idée d'en faire le sujet d'un vitrail[3] ? On peut objecter, il est vrai, que le miracle de Marie-Madeleine est tout au long dans la *Légende Dorée*, et que l'artiste n'avait qu'à l'y prendre. Il est souvent difficile, en effet, de prouver par des arguments péremptoires que c'est un *Mystère* qui a inspiré telle œuvre d'art : ici ces arguments nous font défaut. On avouera, pourtant, qu'après les exemples que nous avons donnés, les présomptions sont pour nous.

Dès le xve siècle, les artistes n'avaient plus besoin de recourir à la *Légende Dorée :* elle venait à eux. On ne la lisait plus et on l'avait sans cesse sous les yeux ; pas un de ses récits qui ne se transformât alors en pièce de théâtre. Nous sommes bien loin des modestes lectures qui se faisaient jadis dans le chœur des églises, bien loin des hymnes qui se chantaient en l'honneur des saints : les saints maintenant souffrent et meurent devant des milliers de spectateurs. Chose inouïe ! toutes les légendes s'incarnent. Depuis les beaux temps de la tragédie grecque on n'avait rien vu de pareil. Les saints redescendus sur la terre recommencent à vivre devant

1. Il a été imprimé pour la première fois à Lyon, en 1605, par Pierre Delaye, in-12. C'est le remaniement d'un texte fort antérieur.

2. A Lyon en 1500, à Montélimar en 1530, à Auriol en 1534, à Grasse en 1600. Mais que valent ces quelques indications au prix de ce que nous ignorons !

3. Le même miracle de Marie-Madeleine est raconté dans un vitrail de Sablé qui est aussi de la première partie du xvie siècle.

les hommes ; pendant trois jours, pendant huit jours, leurs aventures interrompent la vie des cités. Comment imaginer que les artistes aient pu recourir à d'autres modèles ? Ils avaient la tète pleine de ce qu'ils avaient vu, et ils ne songeaient qu'à le rendre. Dans les vitraux légendaires de la fin du xv[e] et de la première moitié du xvi[e] siècle, on devine partout des souvenirs des Mystères. Les saints se meuvent dans un monde où la vérité se mêle au rêve. Les costumes sont bien ceux du règne de Louis XII ou de François I[er], mais, de temps en temps, un détail étonne, dépayse : les tyrans portent d'étranges chapeaux, les reines ont trop de perles dans leurs merveilleuses coiffures, les chevaliers ont des armures d'or dont il n'y a pas de modèle. L'artiste cependant n'a rien inventé : il a copié ce qu'on lui montrait. Il suffit d'avoir lu la description des costumes du Mystère joué à Bourges pour être convaincu. De ce gracieux mélange de réalité et de poésie sont nées des œuvres d'art exquises. Ces belles verrières du xvi[e] siècle qui sont si près de la vie, et pourtant flottent dans le songe, font penser, non pas aux Mystères (elles sont plus riches d'art et de vraie beauté), mais au théâtre de Shakespeare.

Voilà les chefs-d'œuvre qu'ont fait naître les *Mystères.* Or, comme ce sont des confréries qui demandaient au poète la plupart des drames consacrés aux saints, comme ce sont elles qui les conservaient, qui les mettaient en scène, qui les jouaient, on voit tout ce que l'art leur doit ; elles ne se contentaient pas de faire faire des vitraux ou des statues, elles en mettaient en même temps les modèles sous les yeux des artistes.

V

C'est donc surtout par les confréries que s'est entretenu le culte des saints à la fin du moyen âge. Il reste à rechercher quels saints ces confréries ont honorés de préférence : je parle surtout des confréries pieuses, car les confréries de métiers et les confréries militaires avaient d'antiques patrons que la tradition leur imposait.

Quand on visite les églises de la Champagne et de la Normandie, si riches en œuvres d'art du xv[e] et du xvi[e] siècles, on remarque avec surprise qu'il y a huit ou dix saints dont les images reparaissent sans cesse. On en trouve beaucoup d'autres assurément, — saints locaux, vieux évêques du diocèse, — mais ces huit ou dix reparaissent toujours. Si on étend ses investigations à d'autres provinces ce sont les mêmes saints que l'on rencontre encore. Quelles raisons ont déterminé ces choix ? Pourquoi, par exemple, y a-t-il en France des milliers de statues de sainte Barbe ?

Voilà le problème que nous devons essayer de résoudre; il offre à l'historien de l'art un vif intérêt.

Le moyen âge a envisagé les saints sous deux aspects. Il y a vu de beaux modèles que l'on doit imiter, mais il y a vu aussi de puissants protecteurs qu'il importe de se rendre favorables.

Les œuvres d'art prouvent clairement qu'au xve siècle, ce que les fidèles attendent d'abord des saints, c'est une protection efficace. On les honore en proportion des pouvoirs qu'on leur attribue : aussi voit-on des saints longtemps oubliés passer au premier rang.

Que demande le chrétien à ses célestes protecteurs? La guérison de ses maladies? Sans doute; mais au fond ce n'est pas la mort qui lui fait peur : ce qu'il redoute cent fois plus que la mort elle-même, c'est de mourir avant d'avoir eu le temps de se réconcilier avec Dieu. La mort subite, cette mort que l'épicurien souhaite, que Montaigne trouve douce, voilà la grande terreur des hommes d'alors. Ils cherchent s'ils ne trouveront pas dans le ciel quelque puissant intercesseur qui les protège : ils en découvrent plusieurs.

Les saints qui défendent contre la mort subite : — voilà donc, d'abord, ceux que les derniers siècles du moyen âge ont honorés d'un culte particulier.

Déjà célèbre au xive siècle, saint Christophe le devint bien davantage plus tard. Il suffisait, on le sait, de voir son image pour être sûr de ne pas mourir dans la journée. Dans les livres d'Heures, dès la fin du xive siècle, saint Christophe est expressément invoqué comme le saint qui nous garde de la mort subite[1]. C'est dans le cours du xve siècle, et même au xvie, que s'élevèrent dans nos églises ces nombreuses statues de saint Christophe dont les plus gigantesques ont disparu aujourd'hui[2]. On les plaçait près de la porte pour que chacun pût emporter l'influence du saint, comme un fluide mystérieux qui vous imprègne soudain, et se retire avec lenteur. Dans les petites églises de villages, dans les pauvres oratoires des montagnes, où l'art savant des villes ne pénétrait pas, on rencontre parfois encore aujourd'hui une grossière peinture à moitié effacée qui représente saint Christophe[3] : on regardait l'étrange saint, tout pareil aux géants des contes de la veillée, on murmurait une prière, et on s'en allait rassuré.

Mais, dans le même temps, il y avait une jeune sainte qui protégeait, elle aussi, contre la mort subite. Sa taille gracieuse, son doux visage souriant faisaient naître

1. B. N., lat. 924, f° 309 (vers 1395 ou 1400). Le texte dit :

Il nous garde de mort subite,
Et quiconque le requiert
De bon cœur, il a ce qu'il quiert.

2. Le saint Christophe d'Auxerre a été détruit en 1768, celui de Notre-Dame de Paris, en 1784. Le clergé du xviiie siècle rougissait de ces géants qu'il jugeait tout juste dignes d'amuser les petits enfants.

3. Notamment dans les Hautes-Alpes. *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1882, p. 86.

la confiance et l'amour. C'était la plus populaire de toutes les saintes, sainte Barbe (fig. 102). Son histoire, telle qu'on la racontait, était touchante.

Cette jeune Grecque de Nicomédie n'avait rien trouvé dans le paganisme qui satisfît son cœur ; elle écrivit à l'illustre Origène qu'elle cherchait un Dieu inconnu. Emu de ce cri d'angoisse, le grand docteur lui envoya Valentin, un de ses disciples, qui lui révéla le christianisme et la baptisa. Devenue chrétienne, elle fut invincible : invitée à sacrifier, elle préféra endurer tous les supplices et mourir de la main même de son père. Mais ce n'est pas cette histoire qui semble avoir séduit le xvᵉ siècle : plus d'un, peut-être, qui honorait sainte Barbe ne savait rien de sa vie. Ce que personne n'ignorait, c'est que sainte Barbe avait obtenu de Dieu la plus précieuse des faveurs : par son intercession, le chrétien était sûr de ne pas mourir sans avoir reçu le suprême viatique. Insigne privilège ! et qui lui valut l'amour de toute la chrétienté. L'étude des recueils de prières ne peut laisser subsister aucun doute sur ce point : ce qu'on demande à sainte Barbe, ce n'est ni l'ardeur de la foi, ni la force à supporter les épreuves, c'est seulement la faveur de mourir après avoir communié. Dans un choix d'oraisons publiées par Vérard, et empruntées textuellement à des livres d'Heures plus anciens, on lit cette prière : « Faites, Seigneur, que, par l'intercession de sainte Barbe, nous obtenions de recevoir, avant de mourir, le sacrement du corps et du sang de Notre Seigneur Jésus-Christ [1]. » Voilà pourquoi elle est souvent représentée (surtout dans les vieilles estampes allemandes du xvᵉ siècle [2]) portant un calice à la main, et voilà pourquoi tant de confréries pieuses, préoccupées avant tout de la pensée de la mort, l'avaient choisie comme patronne.

Avec cette logique que présentent souvent les créations populaires, on prêta à sainte Barbe des puissances nouvelles qui n'étaient que les conséquences naturelles de son merveilleux privilège. Puisqu'elle écartait la mort subite, elle devait protéger contre la foudre. Dans le Midi, le paysan prononçait rapidement son nom quand il voyait briller l'éclair [3] ; la cloche, qu'on sonnait à toute volée quand grondait l'orage, était souvent ornée de son image [4] ; et, parfois, les hauteurs qui attirent le tonnerre lui étaient dédiées [5]. Quand, « par suggestion diabolique », on découvrit la poudre, on crut tenir le feu du ciel : même violence irrésistible, même coups imprévus ; souvent l'arquebuse éclatait aux mains du soldat. Qui pouvait protéger l'artilleur, le marin, le mineur, tous ceux qui maniaient la foudre, sinon la sainte qui détournait l'éclair [6] ?

1. *Les suffrages et oraisons des saints*, Paris, Vérard, s. d. Plusieurs de ces prières se trouvent déjà dans les livres d'Heures manuscrits, par exemple dans le manuscrit latin 13264 de la B. N. (vers 1430).

2. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois*, t. III, nº 2550 et suiv. En France, son attribut ordinaire est une tour (fig. 102). C'est la tour où son père la fit enfermer.

3. Du Broc de Segange, *Les saints patrons des corporations*, Paris, 1889, t. II, p. 522.

4. *Bulletin monum.*, t. XXIV, p. 255.

5. *Ibid.*, p. 257.

6. On comprend pourquoi les confréries militaires d'arquebusiers avaient choisi pour patronne sainte Barbe.

Ainsi allait s'étendant la puissance de sainte Barbe. Qu'on ne s'étonne donc plus de rencontrer l'image de sainte Barbe dans tant d'églises : où n'avait-on pas besoin de sa protection ?

Au moment où la découverte de la poudre, multipliant les chances de mort subite, obligeait la chrétienté à recourir au patronage de sainte Barbe, un épouvantable fléau commença à dévaster la terre : la peste apparut. Depuis cette fameuse année 1348 où, au dire de Froissart, « la tierce partie du monde mourut », elle ne quitta plus la France. Souvent on put la croire vaincue ; le xv[e] siècle la redouta moins que le xiv[e], mais, dès les premières années du xvi[e] siècle, elle éclata avec une violence nouvelle. Ce qu'il y avait de terrible, c'est que la maladie était presque toujours foudroyante ; on était bien portant la veille, mort le lendemain. « La mort noire » était encore plus redoutable que la mort subite, car on pouvait demander un prêtre et ne pas l'avoir ; on savait que l'on allait paraître devant Dieu tout à l'heure, chargé de ses péchés, et, souvent, l'on ne pouvait rien pour son salut.



Fig. 102. — Sainte Barbe. Jaligny (Allier).

A peine pouvons-nous imaginer l'épouvante qui s'emparait parfois des grandes villes pendant le xvi[e] siècle ; la vie s'arrêtait. A Rouen, on ne rencontrait plus dans les rues que le sinistre tombereau peint en noir et en blanc. « Les serviteurs du danger » allaient de quartier en quartier, entraient dans les maisons marquées d'une croix blanche, en rapportaient un cadavre et le jetaient dans la charrette. Bientôt les habitants n'eurent plus le courage de voir l'affreux cortège ; une jeune fille était morte en l'entendant arriver. Il fut décidé qu'on enlèverait les pestiférés pendant la nuit. C'était à la lueur des torches que la charrette montait vers le cimetière Saint-Maur. A dix pas en avant, marchait un prêtre, qui récitait les psaumes en respirant une boule de parfums. On longeait des églises vaguement éclairées, où l'on priait toute la nuit. Arrivés dans l'enclos, où il n'y avait ni monuments, ni tombes, les serviteurs, qui étaient parfois des moines, jetaient à la hâte les corps dans une fosse, et les recouvrait de si peu de terre que, souvent, les loups venaient la nuit suivante les déterrer[1].

Ces scènes d'horreur et l'épouvante suspendue sur la ville affolaient les imaginations. Puisque la science humaine était impuissante, il fallait à tout prix trouver un protecteur céleste : la piété populaire en connaissait plusieurs.

1. Voir la très intéressante brochure du docteur L. Boucher, intitulée *La Peste à Rouen*, Rouen, 1897.

Il est remarquable que quelques-uns des saints qu'on invoquait contre la peste étaient également invoqués contre la mort subite[1]. « La mort noire » apparaissait donc comme la forme la plus redoutable de la mort qui foudroie.

Saint Sébastien est probablement le saint qu'on songea à prier le premier pour détourner les épidémies. Dès 680, s'il faut en croire la tradition, une maladie contagieuse qui désolait Pavie avait pris fin par son intercession, et l'on voit encore à Rome, dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens, les restes d'une mosaïque qu'on fit alors en son honneur. On a prétendu avec infiniment d'ingéniosité, dès le XVIe siècle, que les coups frappés par la peste avaient éveillé dans des imaginations encore à moitié païennes le souvenir des flèches lancées jadis par les dieux irrités[2] : saint Sébastien, que les bourreaux avaient criblé de flèches sans pouvoir le tuer, semblait donc le protecteur naturel du chrétien dans les temps d'épidémie[3]. La conjecture paraît tout à fait vraisemblable. Les reliques de saint Sébastien apportées de Rome à Soissons, en 826, répandirent sa renommée au delà des Alpes. La châsse de saint Sébastien était le plus riche trésor de l'abbaye de Saint-Médard, et, dès le IXe siècle, on y venait de toute part pour demander au martyr la guérison des maladies contagieuses. Aussi, quand éclatèrent les grandes pestes du XIVe siècle, c'est saint Sébastien qu'on invoqua dans toute la France. Les consuls de Montpellier décidèrent qu'on ferait brûler dans sa chapelle un rouleau de cire capable d'entourer la ville et ses murs[4] ; ils pensaient que cette ceinture symbolique empêcherait la mort d'entrer.

Saint Adrien ne jouit pas comme saint Sébastien d'une réputation universelle. C'est surtout dans les régions du Nord et de l'Est de la France : Flandre, Picardie, Normandie, Champagne, qu'il fut invoqué, contre la mort subite dès le XIIe siècle[5], contre la peste à partir du XIVe. Ses reliques étaient conservées dans un monastère célèbre situé au point de rencontre des langues germaniques et des langues romanes; on l'appelait Grammont en français, Gheraerdsberghe en flamand. Dans les temps d'épidémie les pèlerins y affluaient. Louis XI, qui faisait sa cour à tous les saints dont les pouvoirs étaient bien établis, ne manqua pas d'aller à Grammont. — Comment saint Adrien est-il devenu un des saints qui protègent contre la peste? Voilà ce qu'il n'est pas facile de deviner, car rien dans son histoire ne fait pressentir qu'il aura un jour cette vertu. Sa légende est d'ailleurs fort belle. Adrien et sa

1. Par exemple, saint Sébastien et saint Adrien. Voir les *Suffrages et oraisons des saints*. D'autre part, saint Christophe est invoqué quelquefois contre la peste : Mainguet, *Saint Christophe*, Tours, 1891, in-18.

2. Voir Cahier, *Caractérist. des saints*, t. II, p. 661, et Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, p. 107 et suiv.

3. Les flèches dont saint Sébastien fut criblé expliquent que les confréries d'archers l'aient choisi comme protecteur. C'est là un patronage sans rapport avec celui que nous étudions en ce moment.

4. *Petit Thalamus* de Montpellier.

5. L'abbé Corblet signale un missel du XIIe siècle de la Bibliothèque d'Amiens, où saint Adrien est déjà invoqué contre tous les maux qui peuvent fondre sur nous subitement (mala imminentia); *Hagiog. du diocèse d'Amiens*, t. IV, p. 128.

femme Natalie forment un couple héroïque ; ils sont tous les deux jeunes, beaux, passionnés ; c'est Polyeucte et Pauline, sans les hésitations que leur prête Corneille. Quand Natalie apprend que son mari a été condamné à mort par l'empereur Maximien pour la foi de Jésus-Christ, elle entre dans une sainte allégresse. Déguisée en homme, elle pénètre dans son cachot et baise respectueusement ses chaînes. Puis, quand l'heure du supplice est venue, quand le bourreau commence à briser les cuisses d'Adrien sur une enclume, c'est elle qui jusqu'au bout soutient son courage[1]. Voilà l'essentiel du récit de la *Légende Dorée* : on n'y trouve pas un mot qui puisse rendre raison du patronage attribué à saint Adrien. Il est probable que quelques faits réputés miraculeux commencèrent, vers le xiie siècle, à attirer sur le saint l'attention des populations flamandes et wallonnes. Sa réputation de guérisseur s'établit petit à petit ; à la fin du moyen âge elle était incontestée. L'auteur du ***Mystère de saint Adrien*** rapporte à ce sujet une tradition, évidemment récente, et qui avait dû naître à Grammont autour de sa châsse : on disait qu'avant de mourir, saint Adrien avait obtenu de Dieu le privilège de protéger contre la mort subite et les épidémies tous ceux qui le prieraient avec confiance[2].

Saint Adrien fut célèbre dans le Nord : saint Antoine le fut d'abord dans le Midi. On racontait que le corps de l'illustre solitaire de la Thébaïde avait longtemps reposé à Constantinople, mais, en 1050, Joscelin, seigneur dauphinois, avait obtenu de l'empereur Constantin VIII cette insigne relique. Il emporta ce trésor, qu'il déposa dans l'église, bientôt célèbre, de Saint-Antoine de Viennois. En 1095, un gentilhomme y fut guéri de cette étrange maladie qu'on appelait alors le « feu sacré » et qu'on appellera plus tard le « feu saint Antoine ». Il y fonda un ordre religieux. Les Antonins se consacraient aux malades et particulièrement à ceux que dévorait ce mal redoutable. C'est ainsi que, par un singulier concours de circonstances, saint Antoine, ce grand contemplateur qui avait fui le monde pendant sa vie, se trouva mêlé, après sa mort, comme un bon médecin, à toutes les angoisses des hommes. De tous les points de la France on accourait en Dauphiné. Quand éclatèrent les grandes pestes, des vœux y amenèrent des pèlerins de toute l'Europe. On y vit Charles IV, empereur d'Allemagne, et plus tard l'empereur Sigismond ; Jean Galéas, duc de Milan, fonda une messe dans l'église de Saint-Antoine et y envoya de précieux reliquaires. Plusieurs de nos rois y vinrent, et l'on pense bien que Louis XI ne manqua pas d'aller rendre ses devoirs à un saint qui faisait reculer la mort[3]. Car,

1. *Leg. Aurea, De sancto Adriano.*

2. Le ***Mystère de saint Adrien,*** publié par Émile Picot pour le Roxburghe Club, 1895 ; on y lit (v. 7916-7920) :
Que ceux qui en afflicion
Me prieront par dévocion,
Il te plaise les secourir
Espécialement de morir
D'épidémie et mort soubdaine.

3. Dijon, *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné*, Paris, 1902, in-4°.

dès le XIVe siècle, les privilèges de saint Antoine s'étendirent : ce ne fut pas seulement du mal des ardents qu'il guérit, ce fut de toutes les maladies contagieuses. Mais ce saint secourable était en même temps un saint terrible, et ce n'est qu'en tremblant que l'on regardait ses images. Ce grand vieillard au regard sévère, qui avait des flammes sous les pieds, était le maître du feu. Malheur au parjure qui l'avait trompé, à l'esprit fort qui avait osé douter de sa puissance; ils étaient réduits en cendres. A Saint-Antoine de Viennois on montrait les os calcinés de ceux qui l'avaient offensé[1]. Au temps de la Réforme, il avait brûlé, disait-on, trois soldats qui avaient eu l'audace de porter la main sur sa statue; on avait vu des flammes leur sortir par la bouche[2].

Saint Sébastien, saint Adrien, saint Antoine, ces trois saints très antiques avaient acquis assez tard le privilège de défendre contre les maladies contagieuses. Mais voici le dernier-né de ces puissants protecteurs et le plus grand de tous, saint Roch. Il vécut au XIVe siècle, au temps même où commencèrent les grandes épidémies. Celui-là fut un vrai saint, un saint comme on les aime en France, non pas un contemplateur, mais un homme d'action. Il naquit à Montpellier, qui appartenait alors au roi de Majorque. Lorsqu'il eut l'âge d'homme, il entreprit un pèlerinage à Rome. Il s'acheminait par la vieille route de la Toscane, celle-là même que suivaient encore les diligences au commencement du XIXe siècle, quand, à Acquapendente, il rencontra la peste. Au lieu de s'enfuir, comme eût fait un autre, il s'arrêta et soigna les malades. Quand le fléau eut diminué, il était sur le point de se mettre en route pour Rome, lorsqu'il apprit que la peste venait d'éclater à Césène : il y alla tout droit. Puis, suivant l'épidémie à la trace, il se rendit à Rimini et enfin à Rome. La ville sainte était alors sublime de désolation : veuve des papes, à moitié vide, silencieuse, ravagée par la maladie, elle n'était plus qu'un grand tombeau. Saint Roch y resta trois ans. Quand il repartit pour la France, la peste avait gagné l'Italie du Nord ; il vint l'y rejoindre. Il soignait les pestiférés de Plaisance, lorsqu'il fut lui-même atteint de la maladie qu'il bravait depuis quatre ans ; il alla se cacher dans un bois et attendit la mort avec tranquillité. La légende ici se mêle à l'histoire, légende touchante où le moyen âge mit de son cœur. Dans ces tristes siècles, où la réalité est si sombre, l'homme si dur, c'est l'animal qui a pitié : une biche nourrit Geneviève de Brabant, un chien apporte tous les jours un pain à saint Roch. C'est ainsi qu'il put vivre, guérir et rentrer en France. A Montpellier, personne ne voulut reconnaître ce pèlerin décharné qui ressemblait à un mendiant ; on le soupçonna d'être venu pour espionner et on le jeta en prison. Il y resta cinq ans. Un matin le geôlier le trouva mort, mais il vit que le cachot était éclairé d'une étrange

1. *Mémoires de la Soc. archéol. de l'Aube*, t. I, p. 150, et Aymar Falco, *Historiae Antonianae*, Lyon, 1534.

2. *Histoire miraculeuse de trois soldats*, Paris, 1576, in-12. On disait que ce miracle avait eu lieu près de Châtillon-sur-Seine. Voir aussi ce que raconte Sauval, *Antiquités de Paris*, t. I, p. 41.

lueur. Ainsi mourut ce jeune homme de trente-deux ans, sans enfants, sans œuvre, sans fortune, renié des siens, et qui n'avait rien su faire dans la vie que se dévouer. Quand les hommes entendirent raconter cette histoire, ils devinrent pensifs. On crut que Dieu avait voulu donner à son serviteur une récompense en ce monde. On raconta donc qu'on avait trouvé dans sa prison une tablette apportée par un ange ; on y lisait que cet homme était un saint, et que Dieu guérirait de la peste tous ceux qui l'invoqueraient en son nom.

Le culte de saint Roch, déjà répandu au xɪvᵉ siècle, devint européen au xvᵉ. En 1414, les évêques réunis à Constance, pour faire cesser la peste qui désolait la ville, firent une procession en l'honneur de saint Roch ; dès lors, on le voit invoqué dans tous les pays. Il inspirait une telle confiance en Italie, que les Vénitiens volèrent ses reliques à Montpellier. Ils bâtirent pour les recevoir l'église San Rocco, et cette fameuse Scuola que décora Tintoret [1].

Quant à la France, elle rendit à saint Roch un culte passionné. A partir du xvɪᵉ siècle, les grandes épidémies firent naître des confréries de saint Roch jusque dans les plus petits villages : dans le seul Bourbonnais, on comptait cent quatorze paroisses qui honoraient saint Roch d'une dévotion particulière [2]. Sa puissance s'étendait aux animaux : le jour de sa fête, le 16 août, on bénissait des herbes, la menthe, le pouliot, la roquette, qui, mêlées à la nourriture du bétail, le préservaient des maladies contagieuses.

Ces quatre saints, saint Sébastien, saint Adrien, saint Antoine et saint Roch, étaient invoqués tour à tour au moment du danger. En 1420, la ville de Nevers offrit à saint Antoine un cierge de cent livres ; en 1455, c'est dans la chapelle de saint Sébastien, à la cathédrale, qu'elle fit brûler des torches [3]. En 1497, la ville de Chalon-sur-Saône, qui depuis six ans souffrait de la peste, décida, pour désarmer la colère de Dieu, de faire jouer le *Mystère de saint Sébastien* [4]. Abbeville représenta, en 1458, *Le Jeu de monsieur saint Adrien*, en 1493, *La Vie de monsieur saint Roch*. Souvent, à la suite de ces représentations, les spectateurs formaient des associations pieuses qui perpétuaient le culte des défenseurs de la cité contre les épidémies [5]. Les confréries vouées à un et souvent à plusieurs de ces saints protecteurs abondaient.

1. Les reliques de saint Roch furent volées en 1485. En 1856, Venise a rendu à Montpellier la moitié du corps de saint Roch. Voir l'*Histoire de saint Roch* de l'abbé Recluz, Montpellier, 1858, in-8°.

2. Abbé Moret, *Manuel de la confrérie de Saint-Roch*, Moulins, 1899.

3. Cf. Abbé Crosnier, *Hagiologie Nivernaise*, Nevers, 1858.

4. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. I, p. 346. Le texte de la délibération mérite d'être cité : « Attendu que depuis six ans en ça la dicte ville n'a esté exempte de la maladie contagieuse appelée peste, les habitants de la dicte ville en l'honneur de Dieu et de Monsieur saint Sébastien, intercesseur d'icelle maladie, et afin qu'il plaise à Dieu le créateur retirer sa main, et les dictz habitants puissent d'huy en arrière estre préservez de la dicte maladie, [décident] que l'on mettra sus le jeu et mistère du glorieux ami de Dieu, Monsieur saint Sébastien. »

5. C'est ce qui arriva à Laval en 1520, après une représentation du *Mystère de saint Sébastien*, qui dura sept jours : Piolin, *Le théâtre chrétien dans le Maine*, 1891, p. 138.

On s'explique sans peine maintenant pourquoi tant d'œuvres d'art ont été consacrées à nos quatre saints ; les particuliers et les confréries offraient à l'envi aux églises statues, vitraux, retables. Je ne parle pas des mille petites images de piété que la gravure multipliait : on les achetait comme des talismans. Une image de saint Sébastien, accompagnée d'une certaine prière, si on la portait toujours avec soi, devenait un sûr préservatif contre la peste [1].

Le type des quatre saints qui nous occupent se fixa dans le cours du xv[e] siècle.

Saint Sébastien fut représenté nu, attaché au poteau et criblé de flèches. Il fut pour les artistes de la fin du moyen âge le martyr par excellence. Ils n'essayèrent même pas de le concevoir autrement : nul effort pour lui prêter un caractère, pour exprimer son être moral ; le supplice fut sa raison d'être. Les artistes, d'ailleurs, ne furent pas libres de le représenter à leur guise ; les patronages qui avaient été assignés à saint Sébastien déterminèrent son type. A ces flèches qui le criblaient, le peuple reconnaissait le patron des archers et sans doute le céleste médecin qui guérit de la peste.

Saint Adrien apparut sous l'aspect d'un jeune chevalier de la plus fière mine ; souvent il s'appuie sur l'enclume de son supplice, et, près de lui, un lion est couché. Ce lion mystérieux est-il le symbole de la force d'âme du héros, ou bien n'est-il qu'un animal héraldique emprunté au blason flamand ? Ne rappelle-t-il pas tout simplement que l'abbaye de Grammont est en Flandre ? Voilà ce qu'on n'a pas encore réussi à découvrir [2].

L'image de saint Antoine se chargea de naïfs détails. On chercherait en vain, au xv[e] siècle, l'anachorète brûlé par le soleil de la Thébaïde, le maigre athlète qui, la nuit, luttait avec le démon dans les anciens tombeaux. Les artistes du moyen âge se représentaient saint Antoine comme un vénérable religieux de l'ordre des Antonins. Ils lui donnèrent le froc à pèlerine, le bâton noueux, le chapelet à gros grains (fig. 103). Un de ces porcs que le couvent de Saint-Antoine de Viennois avait le singulier privilège de laisser errer dans les rues de la ville, l'accompagne [3]. Avec sa grande barbe, son air grave, il aurait l'air du supérieur de l'ordre, si des flammes jaillissant sous ses pieds ne rappelaient son merveilleux pouvoir [4] : à ce signe le saint se révèle.

Saint Roch était pour les artistes une figure pleine de séduction : il avait la

1. Voir le curieux recueil de gravures publié par Paul Heitz et W. Schreiber sous le titre de *Pestblätter des XV. Iahrhunderts*, Strasbourg, 1901, in-fol.

2. C'est le Père Cahier qui a dit le premier (*Caract. des Saints*, t. II, p. 512) que le lion était emprunté au blason de la Flandre. Je crois que c'est là la vérité. Les abbayes publiaient souvent des gravures représentant leurs saints accompagnés du blason du monastère, de la ville, ou de la province. Un graveur aura annexé le lion du blason au sujet principal.

3. J'ai expliqué cela plus longuement dans l'*Art religieux du* XIII[e] *siècle*, 4[e] édit., p. 341.

4. La belle statue de saint Antoine qui se voit à Ocquerre (Seine-et-Marne) est un des meilleurs exemples qu'on puisse citer.

double poésie du voyageur et du héros. Il fut admis d'abord que ce noble jeune homme était beau. On conservait son portrait à Plaisance; il avait été peint, disait-on, par un gentilhomme que l'exemple de saint Roch avait ramené à la vertu et qui devint fameux lui-même sous le nom de saint Gothard[1]. Au XVIIe siècle, le portrait de saint Roch existait encore[2]. Il représentait un homme de petite taille, mais d'une physionomie douce et gracieuse; des cheveux tombant en longues boucles, une barbe un peu rousse lui donnaient l'air d'un apôtre; ses mains, qui soignèrent tant de malades, étaient fines. Ce portrait n'avait peut-être aucune authenticité; il a pu cependant être tenu pour fidèle. Il est remarquable, en tout cas, que les artistes se représentent d'ordinaire saint Roch sous cet aspect; ils lui donnent presque toujours cette figure évangélique. Tel nous le montre la statue de la chapelle Saint-Gilles à Troyes (fig. 104) ou le tableau de Jean Bellegambe conservé à la cathédrale d'Arras. On pensait qu'à ce degré de sublimité la charité marquait un visage et le façonnait à la ressemblance de Jésus-Christ, ou au moins de ses apôtres. Saint Roch ressemble à saint Jacques; il lui ressemble aussi par le costume : il porte le chapeau, le manteau, le bourdon, la panetière, tout ce qui symbolisait alors le voyage et l'aventure, les orages et le grand soleil. A Troyes, deux clefs gravées sur sa pèlerine rappellent qu'il se rendait au seuil du prince des apôtres.



Fig. 103. — Saint Antoine.
Miniature des *Heures* d'Anne de Bretagne.

Plusieurs particularités empêchent qu'on ne le confonde avec saint Jacques. Une de ses jambes est nue et laisse voir une plaie, pour faire entendre qu'il fut atteint lui aussi, de la peste. Chose curieuse, cette plaie a presque toujours la forme d'une blessure profonde, on dirait que la flèche qui l'a faite vient à peine d'en être retirée. La peste restait donc toujours, pour l'imagination populaire, un trait lancé par la main de Dieu[3]. Un ange s'approche de saint Roch et touche cette plaie d'une main délicate : il en rapproche les bords ou la frotte doucement avec un céleste onguent : c'est l'ange qui, suivant la légende, fut envoyé par Dieu pour le guérir. Enfin le bon chien se tient à ses côtés et porte parfois un pain dans sa gueule[4].

1. Il avait fait pénitence plus tard dans les solitudes sauvages de la montagne qui prit son nom.

2. L'abbé Recluz, *ouv. cit.*, p. 115, a publié une description latine de ce portrait. Elle est des premières années du XVIIe siècle.

3. Une vie de saint Roch, ajoutée après coup à la *Légende Dorée*, dit même expressément « qu'il eut la cuisse percée d'une flèche », ce qui est très remarquable.

4. Ce chien était tellement inséparable de saint Roch qu'on a dû être amené à l'appeler « un roquet », c'est

Les œuvres d'art consacrées aux saints qui guérissent de la peste offrent cette particularité de les représenter généralement réunis : on jugeait qu'en groupe ils avaient plus de puissance auprès de Dieu. Il est rare cependant de les rencontrer tous les quatre à la fois ; je ne les vois ainsi rassemblés que dans un vitrail de Saint-Léger-lez-Troyes, qui porte la date de 1525. On n'en verra pas d'ordinaire plus de trois ensemble. C'est tantôt saint Antoine, saint Sébastien et saint Roch, comme à Saint-Riquier (fig. 105)[1] : tantôt saint Adrien, saint Sébastien et saint Roch, comme aux voussures du portail de Caudebec, ou au vitrail de Saint-André-lez-Troyes ; tantôt saint Adrien, saint Sébastien et saint Antoine, comme au tombeau de Raoul de Lannoy, à Folleville (Somme)[2].



Fig. 104. — Saint Roch et l'ange.
Groupe de la chapelle Saint-Gilles, Troyes.

Plus souvent encore les saints protecteurs forment un couple : saint Sébastien est réuni avec saint Roch[3], ou saint Roch avec saint Antoine[4].

Voilà les saints auxquels le moyen âge finissant a donné toute sa confiance. Ce sont eux que les confréries honoraient de préférence, eux dont les artistes reproduisaient le plus souvent l'image. Il en est peu qui aient été priés avec plus de ferveur : combien de générations n'ont-ils pas rassurées contre la peur de la mort subite, de la terrible mort païenne qu'aucune consolation n'accompagne[5].

Il ne faudrait pourtant pas croire que les derniers siècles du moyen âge n'aient honoré les saints qu'en proportion des services qu'ils en attendaient. On n'oublia pas plus, au xv[e] siècle qu'au xiii[e], que les saints sont d'abord des modèles, de nobles exemplaires sur lesquels les hommes doivent se façonner. De vieux saints, morts depuis

là, je crois, la véritable explication de ce mot dont Littré, aussi bien que Darmesteter, Hatzfeld et Thomas disent ne pas connaître l'étymologie. Quand Victor Hugo écrivait : « Saint Roch et son chien saint roquet » (*Les Chansons des rues et des bois : Chelles*), il ne croyait sans doute pas si bien dire.

1. A l'intérieur de l'église, dans le transept méridional.

2. La présence de ces trois saints auprès d'un tombeau ne peut guère s'expliquer que par un vœu fait en temps d'épidémie par Raoul de Lannoy.

3. Vitrail de Triel (Seine-et-Oise), de Claville (Eure).

4. Panneau peint de l'église de Langeac (Haute-Loire) ; clef de voûte de l'église de Poix (Somme) ; triptyque de Bellegambe à la cathédrale d'Arras.

5. Aux six noms de saint Christophe, sainte Barbe, saint Sébastien, saint Antoine, saint Adrien, saint Roch, qui protégeaient contre la mort subite, il faudrait ajouter celui de sainte Marguerite. Les femmes l'invoquaient pour ne pas mourir en couches.

des siècles, travaillent encore au progrès moral de l'humanité ; leurs vertus gardent toute leur force d'attraction. Voilà les pensées qui guidèrent souvent les confréries dans le choix de leurs patrons.

Les corporations de métiers surent parfois choisir un saint qui pût être non seulement un protecteur, mais encore un exemple. Saint Cosme et saint Damien, qui exerçaient leur art pour l'amour de Dieu et ne demandaient jamais rien à leurs malades, n'étaient pas pour les médecins de mauvais modèles. Saint Yves, qui mettait son éloquence au service des pauvres, pouvait servir de patron aux avocats. Saint Éloi, l'artiste sans reproche, méritait d'être adopté par les orfèvres. Il est curieux de voir les efforts que faisaient les corporations pour mettre le saint en rapport avec le métier qu'il protégeait : elles inventaient des légendes. Il était impossible, par exemple, d'expliquer pourquoi saint Honoré, évêque d'Amiens, était le patron des boulangers : on imagina qu'il l'avait été lui-même au temps de sa jeunesse, et des œuvres d'art accréditèrent ce conte qui rendait saint Honoré plus cher à la corporation[1]. Saint Éloi avait été orfèvre, mais l'histoire ne disait pas qu'il eût été maréchal ferrant. Les maréchaux pourtant, qui l'avaient pour patron, voulaient à tout prix que saint Éloi eût été un des leurs ; c'est pourquoi ils accueillirent avec empressement un récit fameux que les compagnons portaient de village en village. On racontait donc que saint Éloi était jadis un maréchal ferrant renommé, mais trop fier de ses talents. Un jour, un ouvrier qui faisait son tour de France vint lui demander du travail ; Éloi, pour juger de son savoir faire, l'invite à ferrer un cheval qu'on venait justement de lui amener. Le nouveau venu soulève le pied du cheval, le coupe, le ferre commodé-

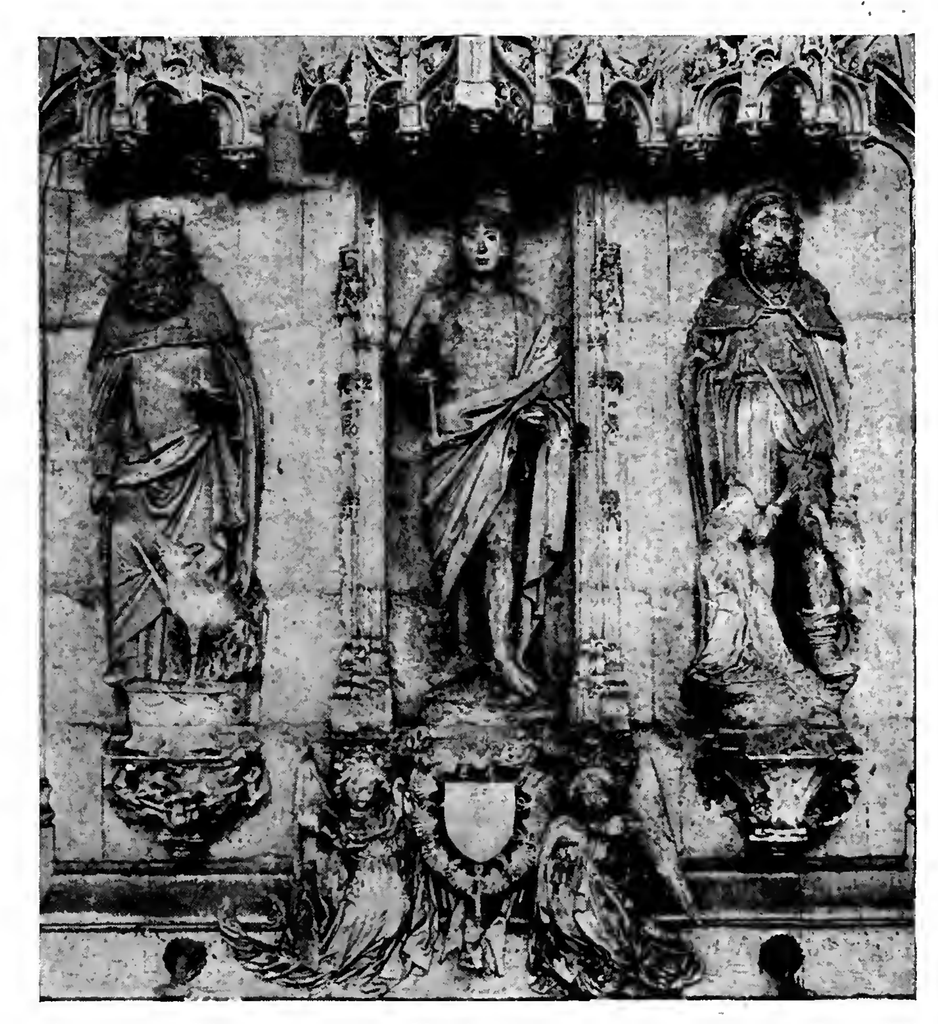


Fig. 105. — Saint Antoine, saint Sébastien, saint Roch. Église de Saint-Riquier (Somme).

1. Vitrail de l'église Saint-Ouen de Pont-Audemer, donné par les boulangers.

ment sur l'enclume et le remet en place avec tranquillité. Un maître comme Éloi ne s'étonne pas pour si peu : au premier cheval qui se présente, lui aussi il coupe le pied; mais, une fois ferré, le pied ne se laisse plus remettre. Grand embarras d'Éloi. Le mystérieux compagnon sourit, répare le mal, et tout d'un coup transfiguré, apparaît sous son véritable aspect. C'est Jésus-Christ en personne, revenu sur la terre pour rappeler à Éloi que les grands artistes ont le devoir d'être modestes, car qu'est-ce que leur art aux yeux de celui qui a le secret de la vie? — Cette jolie historiette a été souvent peinte. Les vitraux de la Champagne nous l'offrent plusieurs fois; on la voit notamment à l'une des fenêtres de l'église de Creney dans l'Aube. Ce naïf désir des maréchaux de s'annexer saint Éloi a multiplié les œuvres d'art où cette anecdote figure.



Fig. 106.
Sainte Anne et la Vierge.
Cathédrale de Bordeaux.

On tenait donc à ce que le saint patron pût être réellement un modèle. Ce désir se marque tout particulièrement dans les choix que font les confréries pieuses. Elles étaient, nous l'avons dit, beaucoup plus libres que les corporations ouvrières de se vouer au saint qui leur plaisait; elles n'avaient pas, comme elles, à chercher des analogies plus ou moins heureuses, ou à tenir compte des anciennes traditions. Aussi, quand elles ne se vouent pas, comme elles faisaient si souvent, aux saints qui protègent contre la mort subite ou contre la peste, quand elles n'adoptent pas le grand faiseur de miracles, saint Nicolas[1], choisissent-elles des saints dont la vie puisse être un exemple. Les charités normandes ont souvent pour patron saint Martin, le jeune soldat qui donna la moitié de son manteau au pauvre : il était difficile de mieux choisir. Dans beaucoup d'églises, il existait des confréries de jeunes filles : elles étaient presque toutes sous le patronage de sainte Catherine[2]. Or, sainte Catherine était pour les jeunes filles une patronne bien séduisante, car elle n'était pas seulement très sage, elle était encore, s'il faut en croire la légende, d'une éblouissante beauté. Être belle était donc une façon d'imiter sainte Catherine; dans cette confré-

1. Nous avons déjà parlé ailleurs de saint Nicolas (*L'art religieux du XIIIe siècle*, 4e édit., p. 385). Rappelons seulement qu'il a été un des saints les plus populaires du moyen âge, qu'une foule de confréries le reconnaissaient pour patron, et que les œuvres d'art qui lui sont consacrées sont encore plus nombreuses au XVe et au XVIe siècle qu'au XIIIe.

2. Les confréries de jeunes filles étaient parfois sous le patronage de sainte Ursule et des onze mille Vierges; c'est pourquoi on trouve quelquefois dans nos églises la statue de sainte Ursule protégeant ses compagnes sous son manteau (à Saint-Michel de Bordeaux, par exemple).

rie-là au moins la beauté était tenue pour une vertu. Sainte Catherine consolait aussi la pauvre fille qui se fanait ; car elle n'avait point, elle, si charmante, désiré les amours de la terre, elle avait voulu seulement être « une perle dans la couronne de Jésus-Christ[1] ». Aussi, le 25 novembre, l'aînée de la confrérie offrait-elle à la statue de la sainte un beau voile de dentelles, et elle avait le privilège de le lui attacher sur la tête ; c'est ce qu'on appelait « coiffer sainte Catherine[2] ». Une foule de nos jolies saintes Catherine du xve et du xvie siècle ont été des statues de confréries ; elles ressemblent aux jeunes filles d'autrefois qui prièrent devant elles.

Les mères de famille avaient aussi leurs confréries ; elles choisissaient presque toujours, comme patronne, sainte Anne[3] (fig. 106). Choix ingénieux. Sainte Anne, mère de la Vierge, avait formé la plus parfaite d'entre les filles des hommes. Comment, se demandait-on, avait-elle fait ce chef-d'œuvre ? En ne jugeant rien au-dessous d'elle, en ne dédaignant pas d'apprendre elle-même l'a, b, c à sa fille pour qu'elle pût un jour méditer la parole de Dieu. Ainsi prit naissance un des sujets les plus chers aux artistes de la fin du moyen âge, l'Éducation de la Vierge : l'enfant épelle du bout du doigt dans le livre que lui présente sainte Anne. Personne n'a su donner à ce groupe plus de noblesse que Bourdichon (fig. 107). Vêtue à la mode sévère qu'avaient adoptée les femmes âgées, au temps de Louis XII, sainte Anne est assise sur un trône ; elle incarne la majesté de la famille ; et la jeune Vierge, modeste, sérieuse, attentive, semble une image de la docilité. On ne peut douter que les confréries de mères de famille n'aient singulièrement contribué à multiplier ces images. Au xviie siècle, il existait encore des associations pieuses de mères de famille : or les gravures de ces confréries représentent toujours sainte Anne faisant l'éducation de la Vierge[4].



Fig. 107. — L'éducation de la Vierge par sainte Anne.
Miniature des *Heures* d'Anne de Bretagne.

1. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, 1855, t. III, p. 212.

2. Sur cet usage, voir Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens*, t. IV, p. 199. Dans le seul diocèse d'Amiens deux cents églises avaient encore, il n'y a pas longtemps, des statues de sainte Catherine. Il faut ajouter que sainte Catherine était la patronne de certaines corporations, par exemple de celle des charrons (à cause de la roue de son supplice).

3. Rance de Guiseul, *ouv. cit.*, p. 56.

4. Voir les images de confréries conservées au Cabinet des Estampes, Re 13, f° 11, 15, 17.

VI

Certains saints ont été, on le voit, l'objet d'une vénération toute particulière. Mais qu'est-ce que ce culte, si fervent qu'il ait pu être, auprès de l'amour qu'inspira la Vierge?

Nous voici au cœur même de notre sujet. La Vierge dont nous avons à parler ici n'est pas la mère qui porte l'Enfant sur ses genoux ou qui s'évanouit au pied de la croix : c'est « la reine du ciel », celle qui est assise plus haut que tous les saints. Elle est maintenant au-dessus de l'histoire et du temps, mais du fond de son éternité bienheureuse elle ne laisse pas d'aimer les hommes. Cette Vierge du ciel, qui protège et qui sauve, et dont la pure beauté attire et soulève l'humanité, voilà la pensée que le moyen âge a couvée pendant des siècles.

Il lui accorde d'abord la puissance. Les pouvoirs épars chez les saints sont réunis en elle; elle est si près de Dieu que Dieu ne lui refuse rien; c'est par elle que passent toutes ses grâces.

La liturgie a bien souvent exprimé ces idées, auxquelles l'art du moyen âge finissant, avec son aimable naïveté, a essayé de donner une forme.

Une prière fameuse, celle des quinze joies de Notre-Dame, célébrant sa douce influence, l'appelle « la fontaine de tous biens ». Or, un vitrail du XVI[e] siècle la représentait justement au sommet d'une fontaine à triple vasque, dont les belles eaux faisaient fleurir un verger[1].

Aux messes de la Vierge, on récitait une antienne où elle était invoquée comme la protectrice universelle : « Sainte Marie, disait-on, secours les misérables, fortifie les faibles, console ceux qui pleurent, prie pour le peuple, protège les clercs, intercède pour les femmes[2]. » Cette vaste invocation, qui mettait l'humanité entière sous la protection de la Vierge, reçut également une forme artistique. Les fenêtres du chœur de l'église de la Couture, à Bernay, sont ornées de grands vitraux où se déroule toute l'antienne à la Vierge. Elle apparaît, au milieu, couronnée par le Père et par le Fils; on la prendrait pour la troisième personne de la Trinité. A sa droite et à sa gauche, le monde est agenouillé : voici le peuple chrétien, voici la hiérarchie du clergé, pape, cardinaux, évêques, moines, voici ceux qui pleurent, et voici, tout au bout, ceux qui n'ont rien ici-bas que leur écuelle et leur besace. Tous, les

1. Ce vitrail qui se trouvait à l'abbaye de Fontaine-Daniel ne nous est connu que par l'aquarelle de la collection Gaignières (Estampes, Pe 1g., f° 178). Il était de 1540 environ.

2. « Sancta Maria, succurre miseris, juva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu. » *Missel* de Bayeux.

mains jointes, ont les yeux levés vers celle qui peut tout[1]. Dans l'église de Conches, un vitrail, d'une date un peu postérieure, représente une scène analogue qu'expliquent les paroles de l'antienne inscrites auprès des personnages.

Le défaut d'un pareil motif était peut-être de n'être pas assez frappant; pour qu'il fût parfaitement compris, une inscription était nécessaire. Aussi voit-on les artistes préférer à ce thème liturgique une image infiniment plus claire. On rencontre assez souvent, au xve siècle, des peintures ou des bas-reliefs qui représentent la Vierge abritant les fidèles sous son manteau ; c'est ce que d'anciens documents appellent : « Notre-Dame de Consolation[2] ». Le plus simple, au premier coup d'œil, comprenait ce geste maternel. Cette belle composition, magnifique d'ampleur, où la Vierge semblait ouvrir sur le monde les grandes ailes de la femme de l'Apocalypse, exprimait mieux qu'aucune autre la confiance et l'amour[3]. Il semble qu'elle soit sortie de l'âme visionnaire d'un moine. Dans les premières années du xiiie siècle, un cistercien raconta à son abbé qu'il avait été ravi en extase[4]. Il avait



Fig. 108. — La Vierge au manteau.
Tableau d'Enguerrand Charonton et Pierre Villate. Chantilly.

1. Les paroles de l'antienne sont inscrites au bas des vitraux. L'œuvre est des premières années du xvie siècle. Voir *Réunion des soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1900, p. 135.

2. *Bullet. arch. de la Commiss. des trav. hist.*, 1885, p. 393, et *Réun. des soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1889, p. 129, 175. On l'appelle aussi Vierge de Miséricorde.

3. Il faut voir le tableau de Chantilly, fait en collaboration par Charonton et Villate, une des plus belles œuvres que le sujet ait inspirées. La Vierge, la tête un peu penchée, svelte, les mains fines, virginale et cependant maternelle, est une figure pleine de poésie (fig. 108).

4. Le récit se trouve dans Césaire d'Heisterbach, *Dialogus miraculorum* VII, 58. Sur les origines et le développement de ce type de la Vierge, il faut voir l'excellent article de Léon Silvy, ce jeune érudit si bien doué mort à vingt-cinq ans (*L'origine de la Vierge de Miséricorde*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1905), le travail de E. Krebs, *Sonderabdruck aus den Freiburger Münsterblättern*, 1re année, 1er cahier, et enfin la remarquable thèse de doctorat de M. Paul Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, Paris, 1908, où la question est étudiée sous tous ses aspects. On y trouvera un catalogue des monuments qui devra être complété pour la France.

vu dans le Paradis toute l'Église triomphante : les prophètes, les apôtres et, à leur suite, la foule innombrable des moines. Ils y étaient tous, sauf les moines de Cîteaux. Inquiet, il osa s'adresser à la mère de Dieu, et lui demander pourquoi il n'y avait pas de cisterciens dans le ciel. Alors la Vierge, ouvrant les bras, lui montra les moines de Cîteaux cachés sous les plis de son vaste manteau ; elle les voulait là parce qu'elle les aimait plus que tous les autres.

L'ordre fit bon accueil à cette révélation. Au XIVe siècle, les sceaux des abbayes cisterciennes furent décorés d'une image de la Vierge ouvrant son manteau pour laisser voir les moines agenouillés à ses pieds [1]. C'est probablement par les monastères de l'ordre de Cîteaux que ce motif nouveau se répandit dans le monde chrétien [2].

La légende parut si belle que d'autres ordres essayèrent de l'enlever aux cisterciens. Les dominicains voulurent faire croire que c'était saint Dominique lui-même qui avait été favorisé de cette vision. Des œuvres d'art consacrèrent cette tradition nouvelle, de sorte qu'à la fin du XVe siècle, les cisterciens crurent devoir rappeler leurs droits de priorité [3].

Mais l'image de la Vierge au manteau ne devint vraiment intéressante que le jour où cisterciens et dominicains furent dépossédés au profit de la chrétienté tout entière ; désormais elle n'exprima plus le rêve un peu égoïste d'un ordre, mais l'espoir de tous les fidèles.

Il est impossible de dire à quelle époque précise et en quel pays les moines agenouillés sous le manteau de la Vierge furent remplacés par l'Église militante avec sa double hiérarchie dont l'une commence au pape et l'autre à l'empereur ; trop d'œuvres ont disparu. Ce qui est certain, c'est qu'au début du XVe siècle la métamorphose était accomplie [4]. Cette belle image, élaborée par deux siècles, finit

1. Sceau de l'abbaye cistercienne de Cercamp (Pas-de-Calais) (1352) et des définiteurs de Cîteaux (XIVe et XVe siècles).

2. Je dis probablement, car cette diffusion du type par l'intermédiaire des moines de Cîteaux, si vraisemblable qu'elle soit, ne me paraît pas encore définitivement prouvée. Les plus anciennes Vierges au manteau d'origine cistercienne (sceaux cités ci-dessus) ne sont que du XIVe siècle. Or, dès le milieu du XIIIe siècle, la confrérie romaine des Recommandati faisait représenter ses membres agenouillés sous le manteau de la Vierge (Perdrizet, *op. laud.*, p. 64). Dès le XIIIe siècle aussi, on représentait, sur une châsse de la cathédrale d'Albi, sainte Ursule abritant des saintes sous son manteau. De sorte que, tant qu'on n'aura pas trouvé d'images cisterciennes de la Vierge au manteau remontant au XIIIe siècle, la preuve ne sera pas faite. On pourra même se demander si le type de la Vierge au manteau ne préexistait pas à la vision du moine cistercien.

3. Dans les *Collecta* de Jean de Circy, Dijon, 1491. Au commencement du XVIe siècle, tous les chefs d'ordres figurent sous le manteau de la Vierge. Voir la gravure qui ouvre le livre intitulé : *Corona nova beatæ Mariæ*, 1512.

4. En France, le plus ancien exemple de la nouvelle conception est le tableau du Puy, qu'il faut placer aux environs de 1410. La Vierge au manteau peinte à fresque dans la chapelle de Saint-Ceneri (Orne) est antérieure ; la présence des armoiries du pape Urbain V lui assigne une date qui flotte de 1362 à 1372 ; mais les personnages agenouillés aux pieds de la Vierge forment une foule indistincte où on ne distingue pas encore les deux hiérarchies. (Voir une reproduction dans la *Normandie Monumentale, Orne*, t. 1er, p. 72.) La Vierge de Saint-Ceneri est probablement une simple imitation d'un dessin du *culum humanæ salvSpeationis*. Ce recueil célèbre a contribué pour sa part à répandre le type de la Vierge au manteau.

donc par exprimer, et avec une clarté admirable, la confiance de tous les hommes en la puissance auxiliatrice de la Vierge.

Mais il y eut des cas où l'image de « Notre-Dame de Consolation » prit une signification particulière. Souvent ce que les fidèles viennent chercher sous le manteau de la Vierge, c'est une protection contre le plus terrible des fléaux, contre la peste. Qu'on étudie par exemple le fameux tableau du Musée du Puy : on remarquera, au-dessus du manteau protecteur de la Vierge, plusieurs saints, parmi lesquels on distingue saint Sébastien et très probablement saint Roch[1]. Après ce que nous avons dit des vertus que le moyen âge leur attribuait, le doute ne paraîtra guère possible ; il est presque certain que le tableau du Puy, peint aux environs de 1410, rappelle le souvenir d'une des grandes épidémies du temps.

Beaucoup de tableaux ou de bas-reliefs, qui représentent la Vierge au manteau, ont dû naître de vœux faits en temps de peste par des confréries ou des villes. Les exemples que nous offre l'Italie sont aussi convaincants qu'on peut le désirer. On connaît le retable de Montone (1482) : la Vierge abrite sous ses bras écartés la ville et ses habitants ; c'est en vain qu'au-dessus d'elle Dieu lance les flèches de la peste, elles se brisent sur son manteau, et la Mort qui s'approchait de la ville avec sa faux est obligée de s'enfuir[2]. Quoique moins typiques, nos œuvres d'art françaises exprimèrent sans doute souvent la même pensée. Quand on lit la *Messe contre la peste*, dans nos missels du XVe et du XVIe siècle, on est frappé de voir que la Vierge y apparaît comme un intercesseur entre les hommes et « la colère de Dieu[3] » : on dirait que la liturgie se souvient de l'image de la Vierge au manteau.

La Vierge est donc toujours, au XVe siècle, comme au XIIIe, celle qui désarme la colère de Dieu. Ses miracles restent le cher entretien et la consolation des fidèles. Des manuscrits, dont quelques-uns sont admirablement illustrés, en transmettent le récit[4] ; de petites gravures sur bois en rappellent parfois le souvenir dans les marges des livres d'Heures[5]. Mais, chose curieuse, le grand art, fidèle aux traditions du XIIIe siècle, ne les accueillit pas. Dans nos églises, une seule légende resta en possession, jusqu'au milieu du XVIe siècle, d'exprimer la toute-puissance de la Vierge : ce fut, comme jadis, le fameux miracle de Théophile[6]. D'où vient cette singulière faveur ? J'ai dit ailleurs que la liturgie avait adopté le miracle de Théo-

1. Voir P. Perdrizet, *Congrès archéolog.* (LXXIe session, 1905, p. 581).

2. Des images populaires, fort analogues, se trouvent dans le recueil publié par Heitz et Schreiber, sous le titre de *Pestblätter*.

3. Voir par exemple le *Missel de Chartres*, Paris, Kerver, 1529 : « Exaudi nos, Deus salutaris noster, et, intercedente beata Dei genitrice Maria, populum tuum ab iracundiae tuæ terroribus libera. » C'est la messe composée par Clément VI pendant la peste de 1348.

4. B. N., franç. 9198 et 9199, volumes qui ont appartenu à Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

5. *Heures de la Vierge* de 1505, Thielman Kerver.

6. Nous ne reviendrons pas sur cette légende que nous avons déjà étudiée (*L'Art religieux du XIIIe siècle*, 4e édit., p. 306 et suiv.).

phile et qu'un passage de l'Office de la Vierge en commémorait le souvenir. L'étude des missels du xve et du xvie siècle me permet d'affirmer que le passage continua à être récité au moins jusqu'au Concile de Trente. Rien d'étonnant donc à ce que les chanoines ou les fidèles aient fait encore représenter la vieille légende par les peintres verriers au temps de François Ier. On ne doutera guère de cette influence persistante de la liturgie, quand on saura qu'un vitrail de Saint-Nizier de Troyes, consacré à la légende de Théophile, laisse encore lire cette inscription : *Theophilum reformans gratiæ* — qui est le verset même qu'on récitait à l'Office de la Vierge.

Mais la popularité de l'histoire de Théophile tient encore à une autre cause. Ce récit dramatique, cette lutte intérieure où le bien et le mal sont symbolisés par la Vierge et par Satan, était un sujet intimement apparenté au génie du moyen âge. Il tentait sans cesse les auteurs de Mystères. On l'avait joué au xiiie et au xive siècle ; on le joua au xvie. Une représentation en fut donnée en 1533 à Limoges, une autre en 1539 au Mans [1] ; il est probable que la pièce fut alors colportée par toute la France. Or, il se trouve que tous les vitraux consacrés à la légende de Théophile sont, ou paraissent être, de 1530 à 1540 [2]. Ajoutons que quelques-uns de ces vitraux présentent une particularité curieuse : pour faire entendre que Théophile est devenu la proie de l'enfer, l'artiste l'a représenté lié par une corde dont le diable tient le bout. Il en est ainsi à Montangon, dans l'Aube, et au Grand-Andely, dans l'Eure. Les deux verrières sont trop différentes de style pour qu'on puisse parler d'une pratique d'école ; elles ne sont certainement pas du même atelier. Il n'y a qu'un moyen d'expliquer cette ressemblance, c'est de supposer que Théophile apparaissait sur le théâtre tenu en laisse par Satan, et rien n'est plus vraisemblable.

C'est ainsi que la vieille légende, qui n'avait jamais cessé d'être populaire, entra de nouveau dans l'art au xvie siècle. La plus belle œuvre qu'elle ait inspirée est le vitrail du Grand-Andely (fig. 109) : la Vierge tient, à distance, le monstre au groin de porc, aux yeux de braise ; il a beau faire, il faudra qu'il laisse tomber de sa main ce grimoire en caractères hébraïques que Théophile a jadis signé de son sang.

Des miracles aussi merveilleux que celui de Théophile, la Vierge pouvait en faire partout ; les récits en témoignaient. Toutefois, c'était surtout dans ses sanctuaires préférés qu'elle répandait ses grâces. Les antiques pèlerinages du Puy, de Chartres, de Notre-Dame de Boulogne étaient toujours en faveur ; mais, dans les premières années du xvie siècle, on commença à parler chez nous d'une ville lointaine où la Vierge manifestait sa puissance plus qu'en aucun lieu du monde : c'était Lorette, dans la Marche d'Ancône. Peut-être les soldats de nos guerres d'Italie rapportèrent-ils en France, les premiers, le petit livre du pèlerin de Lorette, dont on peut voir

1. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 185.

2. Vitrail de Saint-Nizier à Troyes, de Montangon (Aube), du Grand-Andely (Eure) (1540), de Beaumont-le-Roger (Eure) : la légende de Théophile s'y trouve associée aux noces de Cana.

un exemplaire à la Bibliothèque Nationale [1]. Toujours est-il qu'en 1518 les Français s'acheminaient déjà vers le sanctuaire italien [2]. Le petit livre racontait au voyageur une étrange merveille. On lui disait que le 12 mai 1291, au moment même où les Sarrasins venaient de chasser les derniers Francs de la Terre Sainte, les anges avaient paru à Nazareth, et avaient emporté du côté de l'Occident la maison de la Vierge, la



Fig. 109. — Le miracle de Théophile.
Vitrail de l'église du Grand-Andely (Eure).

sainte maison où le Verbe avait été conçu. Ils la déposèrent d'abord en Dalmatie, puis en Italie, au milieu d'une forêt, à l'endroit qui plus tard s'appela Lorette. Les foules accoururent pour voir cette maison de brique qui reposait sur la terre, sans fondations. Ce grand concours de peuple dans un lieu désert fut l'occasion de tant de vols à main armée et d'assassinats, que les anges emportèrent de nouveau la maison. Ils la mirent sur une montagne voisine. Là, habitaient deux frères que l'afflux des curieux enrichit soudain. La fortune les rendit plus avides encore ; c'était entre eux des querelles et des violences sans fin, si bien que les anges, pour la troisième fois, enlevèrent la maison. Ils la transportèrent de nouveau à Lorette, mais cette

1. *Translatio miraculosa Ecclesiae Virginis de Loreto*, 1507, in-8°. B. N., Réserve D, 3945.
2. *Voyage de Jacques Le Saige de Douai*, publié par H. R. Duthillœul, Douai, 1852, in-4°.

fois ils l'établirent près du grand chemin, à l'endroit où on la voit aujourd'hui. Des révélations apprirent bientôt à un habitant du pays et à un saint ermite, nommé frère Paul, que cette maison mystérieuse n'était rien moins que la maison de la Vierge.

Il semble bien prouvé aujourd'hui que cette légende, destinée à tant de célébrité, est née seulement en 1472, car on n'en trouve aucune trace avant cette date [1]. Elle paraît avoir été imaginée par Pierre di Giorgio Tolomei, prévôt de Teramo. Il cherchait évidemment à s'expliquer pourquoi, quand, au xve siècle, on avait refait l'église

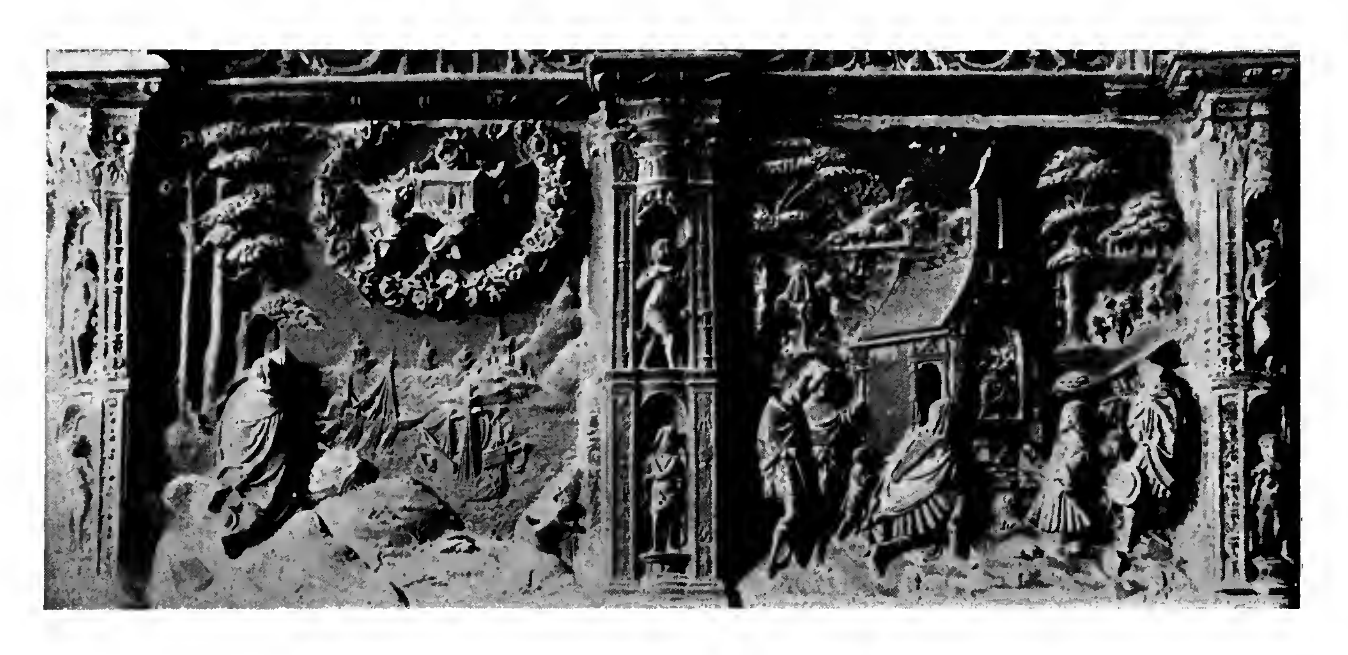


Fig. 110. — La légende de la maison de Lorette.
Cheminée sculptée d'une maison de Rouen. Musée de Cluny.

de Lorette, on avait conservé avec tant de respect, au beau milieu du sanctuaire, une vieille petite chapelle de la Vierge où on venait en pèlerinage depuis des siècles. Il écrivit alors cette histoire qui ne trouva pas d'incrédules. Pourquoi, pensait-on, la Vierge n'aurait-elle pas voulu consoler ainsi les chrétiens de la perte de la Terre Sainte ? Les hommes d'au delà des Alpes étaient tout préparés à accepter un récit de ce genre : en France aussi, il y avait des églises apportées par les anges [2] ; et, d'ailleurs, nos belles cathédrales gothiques ne semblaient-elles pas toutes prêtes à quitter cette triste terre et à s'envoler dans le ciel ?

On ne chercha donc pas chez nous chicane à la Vierge, et on voulut croire les Italiens sur parole. La vogue du pèlerinage de Lorette, dès la première moitié du xvie siècle, explique certaines œuvres d'art qui se rapportent au règne de François Ier ou d'Henri II.

1. Chanoine Ulysse Chevalier, *Notre-Dame-de-Lorette*, 1906, in-8°.

2. On voulait que Notre-Dame du Puy, « l'église angélique », eût été ainsi miraculeusement apportée sur son rocher.

La plus remarquable est certainement la belle cheminée sculptée qui décorait autrefois une maison particulière de Rouen et qu'on voit aujourd'hui au Musée de Cluny (fig. 110). Elle rappelle évidemment le souvenir d'un pèlerinage, et le petit livre du pèlerin, dont nous parlions tout à l'heure, a servi de guide à l'artiste. Les deux panneaux de la face principale représentent la maison emportée par les anges et volant, comme un grand oiseau, au-dessus de la mer[1], puis les fidèles s'empressant autour du miraculeux sanctuaire. Quant aux bas-reliefs des côtés, ils sont consacrés aux scènes de violence qui, par deux fois, obligèrent les anges à déplacer la sainte maison.

Telle est à peu près aussi l'économie du beau vitrail de Saint-Étienne de Beauvais, sorti de l'atelier des Leprince. A côté de pèlerins aux gestes nobles, au profil raphaélesque, qui prient la Vierge dans son sanctuaire, on voit des brigands qui se jettent sur un voyageur, des hommes qui s'injurient, un cadavre qui garde un poignard enfoncé dans la poitrine. C'est pourquoi, dans le haut d'un des panneaux, les anges indignés emportent de nouveau la maison à travers le ciel.

Un vitrail analogue se voit à Dreux. Dans l'église des Cordeliers de Parthenay, un retable en pierre raconte également l'histoire de la *Santa Casa*. On conserve aussi çà et là (par exemple à Saint-Menou dans l'Allier) un bas-relief représentant la Vierge assise ou debout sur sa maison qu'emportent les anges : ce n'est pas autre chose qu'une imitation des images de piété que les pèlerins rapportaient de Lorette[2]

VII

Le moyen âge pourtant ne demanda pas toujours des miracles à la Vierge ; il sut l'aimer d'un amour désintéressé. Il la conçut comme une idée sublime, où l'esprit, où le cœur découvrent sans cesse de nouvelles merveilles. Sa pureté surtout était le perpétuel sujet de l'entretien du solitaire avec lui-même. La femme déchue, fragile, dangereuse apparaissait, dans ce céleste exemplaire, parfaite, sans tache, digne d'un amour infini. Le moine qui fuyait la femme trouvait, dans son couvent, la Vierge.

Ce sont les ordres religieux qui ont le plus contribué, dans les derniers siècles du moyen âge, à l'exaltation de la Vierge. Ces milliers et ces milliers de proses, d'hymnes, de petits poèmes en l'honneur de la Vierge, qu'on recueille aujourd'hui,

1. Le personnage agenouillé qui contemple la maison passant dans le ciel doit être le saint homme que la Vierge, suivant la légende, honora d'une révélation.

2. Schreiber, *loc. cit.*, n° 1102 et suiv.

ont été écrits en grande partie par des moines [1]. Chaque monastère avait son poète comme il avait sa cloche qui sonnait l'angélus. Il y a assurément dans ces œuvres beaucoup de formules, mais on y reconnaît aussi parfois cette suave conception de l'univers qui était alors celle du cloître. Le monde y apparaît spiritualisé par l'habitude de la contemplation ; les réalités tremblent, s'effacent, se dissolvent en prières. Les parfums qui montent des fleurs sont autant de vertus : pudeur, charité, oubli de soi. Toujours occupé de la Vierge, le moine la voit partout : la belle source qui court dans le cloître, c'est sa pureté, et cette haute montagne qui ferme l'horizon, c'est sa grandeur. C'est elle qui est le printemps ; elle vient parée d'une guirlande de fleurs, qui est une guirlande de vertus [2]. Quand le moine sort de son couvent, toutes les magnificences qu'il découvre autour de lui semblent autant d'aspects affaiblis de la beauté qu'il contemple dans la Vierge : elle est le champ de blé qui nous a donné le pain de l'éternité, elle est l'arc-en-ciel que colore un rayon du soir venu de Dieu [3], elle est l'étoile d'où tombe la goutte de rosée sur notre aridité intérieure [4]. C'est le matin surtout que le moine pense à elle, quand l'aube blanchit la fenêtre de sa cellule. Il regarde : le ciel s'empourpre, et la nature tressaille. Voilà l'aurore : elle apparaît pour annoncer le soleil, comme la Vierge a précédé en ce monde la lumière éternelle [5].

On trouvera le commentaire le plus clair de toutes ces hymnes à la Vierge dans la vie de Suso, on les verra en quelque sorte en action. Le jeune moine qui, pendant son enfance, avait contemplé le lac de Constance et la ligne blanche des Alpes, resta toute sa vie un merveilleux poète ; il mêla toujours la nature à ses élans vers la Vierge.

Il est dans son couvent, et le veilleur vient d'annoncer le lever du jour : « Le serviteur [6], dit-il, ouvrit les yeux, tomba à genoux, et salua l'étoile du matin qui se levait, la douce Reine des cieux, car il devait, comme les oiseaux, saluer celle qui nous apporte la lumière du jour éternel. Et, pendant qu'apparaissait l'étoile du

1. On les trouvera dans les recueils de Mone, Dreves, Daniel, Weale et Misset que nous avons déjà signalés.

2.
Salve, altitudo montis,
Salve, claritudo fontis...
Salve, dulce tempus veris,
Tu virtutum sertum geris...

Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, t. II, p. 275.

3. *Ibid.*, p. 185.

4. Dreves, *Analecta hymnica medii aevi*, t. VII, p. 80.

5.
Aurora lucis rutilat
Æternæ lucis nuntia,
Exsultans mundus jubilat
Novæ lucis ob gaudia... etc.

Dreves, *Analec. hymn.*, t. IV, p. 48.

6. C'est le nom qu'il se donne.

matin, une voix chantait en lui, sur un mode suave et doux, ces paroles : « Marie, l'étoile de la mer, vient de se lever aujourd'hui[1]. »

« Dans sa jeunesse, lorsqu'il voyait le printemps approcher et les fleurs commencer à s'ouvrir, il s'abstenait d'abord de les cueillir. Puis, quand le temps lui semblait venu, il cueillait les fleurs avec mille pensées aimables, les portait dans sa cellule, et en tressait une couronne. Il allait alors à la chapelle, et couronnait la statue de Marie avec cette aimable couronne. Il pensait que, comme elle était la plus belle fleur, et, en quelque sorte, le printemps de son jeune cœur, elle ne refuserait pas les premières fleurs que lui offrirait son serviteur[2]. »

La Vierge le récompense par des extases qui lui font toucher le seuil de la félicité éternelle : « Une fois, au mois de mai, il avait dévotement offert, suivant sa coutume, une couronne de roses à la Reine du ciel. Le matin, il voulut se reposer et dormir, parce qu'il était revenu de la campagne très fatigué... Mais, lorsque l'heure de son lever fut arrivée, il lui sembla qu'il était au milieu d'un concert céleste où l'on chantait le Magnificat. Quand on eut fini, la Vierge s'avança vers lui et lui commanda de chanter ce verset : « O vernalis rosula », « O jeune rose du printemps ». Il obéit avec joie, et, aussitôt, trois ou quatre beaux anges, qui faisaient partie du concert, s'unirent à lui, et leurs voix étaient plus admirables et plus ravissantes que tous les instruments de musique réunis. Le serviteur ne put supporter tant de bonheur et revint à lui[3]. »

Cette chaste poésie enivra les derniers siècles du moyen âge. Dans les ordres religieux le culte de la Vierge alla sans cesse s'exaltant. La couronne de roses, que lui offrait Suso, devint, au xve siècle, la symbolique couronne de prières du rosaire. On sait qu'au moyen âge le vassal présentait à son seigneur, en signe de dévouement, un chapeau de roses[4] : le rosaire fut l'hommage du fidèle à la suzeraine du ciel. C'est en 1470, à la suite d'une vision, que le dominicain Alain de la Roche imagina ce symbole chevaleresque[5]. Le rosaire se composait de trois sortes de roses : les roses blanches, qui figuraient les mystères joyeux de la vie de la Vierge, les roses rouges, les mystères douloureux, les roses d'or, les mystères glorieux. En cinq ans, Alain de la Roche répandit la dévotion nouvelle en France, en Flandre et dans les provinces du Rhin. Et il ne faut pas croire que les couvents fussent seuls à l'adopter ; les laïques s'enrôlèrent en foule dans les confréries du rosaire ; les confrères, qui, dans la région de Cologne, étaient six mille en 1475, étaient, quelques années après, plus de cent mille.

1. *Vita,* cap. VI (*Œuvres mystiq. de Suso,* traduites par Thiriot, Paris, 1899).
2. *Vita,* cap. XXXVIII.
3. *Ibid.,* cap. XII.
4. C. Joret, *La rose dans l'antiquité et au moyen âge,* Paris, 1892, p. 413.
5. Et non pas saint Dominique au xiiie siècle ; c'est ce qui a été établi par des travaux récents. Voir *Analecta Bollandiana,* 1899, p. 290, et *Revue du clergé français,* décembre 1901.

Car les laïques, entraînés par les ordres religieux, célébrèrent bientôt la Vierge avec autant de ferveur que les moines. Le xve et le xvie siècle virent naître ces sociétés poétiques, ces puys ou ces palinods de Rouen, d'Amiens, d'Abbeville, de Caen, de Dieppe, dont l'unique occupation fut de chanter les vertus de la Vierge.

Ce n'était pas encore assez : vers la fin du xve siècle, une idée mystérieuse, qui, depuis plus de cinq cents ans, germait secrètement dans les âmes, leva soudain. Il apparut alors avec évidence aux théologiens que la Vierge n'avait pu participer à la faute originelle, et qu'un décret particulier de Dieu l'avait exceptée de la loi. Exemplaire parfait d'une humanité nouvelle, Marie, semblable à Ève au sortir des mains de Dieu, était entrée dans le monde sans porter le poids du péché.

Ce dogme de l'Immaculée-Conception est une vieille idée qui, dès le xie siècle, avait déjà des adeptes en Angleterre et en Normandie[1]. La légende, ici, se trouve à peu près d'accord avec l'histoire. On racontait qu'un chanoine, envoyé en ambassade chez les Danois par Guillaume le Conquérant, avait été surpris en mer par une furieuse tempête. Au plus fort du danger, la Vierge lui apparut : d'un mot elle calma la tempête, mais, en retour, elle demanda au chanoine de faire célébrer chaque année une fête nouvelle, celle de sa Conception. La légende était chère aux Normands, et longtemps on put voir, dans l'église Saint-Jean de Rouen, un vitrail qui la retraçait[2]. Au xvie siècle, l'opinion courante était que la fête de la Conception avait été célébrée, pour la première fois, en Normandie et en Angleterre, sur l'ordre de Guillaume le Conquérant[3], tradition qui n'était pas, comme on le voit, fort éloignée de la vérité.

La mystique ville de Lyon accueillit, en 1140, et la fête et l'idée de la Conception immaculée. C'est en vain que saint Bernard et, après lui, d'autres théologiens fameux condamnèrent une opinion qu'ils jugeaient dangereuse ; le dogme s'élaborait lentement.

Quand on a feuilleté les manuscrits et les incunables du xve siècle, on sait combien de livres furent écrits alors sur un sujet qui passionnait l'Église. Certains de ces livres sont des recueils d'images destinés à faire pénétrer l'idée jusque dans les intelligences les plus humbles. On ne peut rien imaginer de plus étrange que le

1. Voir les *Études* (Rev. publiée par les P. de la Comp. de Jésus), t. C, p. 763, article de A. Noyon. La fête était inscrite dans le calendrier anglo-saxon avant la conquête normande. On est remonté plus haut encore, et le P. Thurston a montré que l'église d'Irlande, au xe et même au ixe siècle, commémorait la Conception de la Vierge : voir *Rev. du clergé français*, t. XXXIX, et J. C. Broussolle, *Études sur la Sainte-Vierge*. Paris, 1908.

2. E. de La Querière, *Notice sur l'ancienne église paroissiale Saint-Jean de Rouen*, 1860. La légende de la tempête se trouve dans le *De Conceptione Virginis Mariæ*, qu'on attribuait à saint Anselme.

3. B. N., franç. 19243. C'est un livre d'Heures écrit au commencement du xvie siècle ; on lit, f° 48 :

N'avons-nous pas du duc Guillaume
Qui la fit (la Conception) fêter en sa terre
Dont il acquesta le royaume
Et tout le pays d'Angleterre.

Defensorium inviolatum beatæ Mariæ Virginis[1]. On y prouve, par des exemples empruntés à l'histoire naturelle, à la fois, qu'une Vierge a pu enfanter, et qu'elle a pu être préservée de toute souillure. Une gravure représente des oiseaux sortant de l'œuf pendant que le soleil brille dans le ciel : « Si le soleil, dit le texte, peut couver et faire éclore les œufs de l'autruche, pourquoi le soleil de justice ne pourrait-il pas faire enfanter une Vierge ? » Une autre gravure représente une fleur : « Si la fleur appelée *tylé* ne se fane jamais, pourquoi une Vierge n'aurait-elle pas été à l'abri de toute souillure ? » Ainsi toutes les merveilles de l'univers ne sont que des figures de ce mystère suprême qu'est la pureté de la Vierge.

Il fallait aux théologiens d'autres arguments. On les trouve rassemblés dans plusieurs ouvrages, qui datent tous de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie[2]. Le plus clairement ordonné est celui que le chanoine Clichtove publia, en 1513, sous le titre de : *De puritate conceptionis beatæ Mariæ Virginis* ; la nécessité de la conception immaculée y est établie dogmatiquement et démontrée, en outre, par le témoignage des Pères de l'Église et des docteurs.

Cette doctrine, que le synode de Bâle encourageait dès 1439, que le pape Sixte IV approuvait en 1476[3], que la Sorbonne acceptait comme un dogme en 1496[4], ne pouvait manquer de trouver son expression dans l'art. L'art chrétien rendait trop fidèlement alors toutes les nuances de la pensée chrétienne, pour qu'il n'ait pas accueilli une idée qui passionnait tant d'âmes.

Une œuvre très curieuse, mais malheureusement mutilée, résume pour les yeux, avec un rare bonheur, le long travail des écoles théologiques : c'est le triptyque de Jean Bellegambe, dont le Musée de Douai ne conserve plus aujourd'hui que les deux ailes. Le tableau a une origine touchante. En 1521, une jeune fille de Douai, Marguerite Pottier, à la veille de son mariage, tomba gravement malade ; elle comprit vite qu'il n'y avait plus d'espoir. Elle avait toujours eu une dévotion particulière à la Conception de la Vierge : elle pria donc son père d'offrir, en mémoire d'elle, à l'église de sa paroisse, un tableau qui représenterait ce mystère.

Jean Bellegambe fut chargé de donner un corps au vœu de la jeune morte. L'entreprise dépassait infiniment le savoir théologique de l'honnête artiste : il alla sans aucun doute consulter quelque savant chanoine de ses amis qui l'aida à ima-

1. Une édition de ce livre a paru en 1471.

2. Je citerai particulièrement : B. N., lat. 9591, *Libellus recollectorius de veritate conceptionis beatæ Mariæ Virginis* (1478), et B. N., franç. 989, *Le défenseur de l'originale innocence de la glorieuse Vierge Marie*, traduit du latin de Pierre Thome par Antoine de Lévis pour Jeanne de France, duchesse de Bourbonnais. Il ne faut pas oublier non plus Robert Gaguin, *De puritate conceptionis beatæ Mariæ Virginis*.

3. En 1476, Sixte IV fit composer un office pour la fête de la Conception. — Sixte IV était franciscain ; or les Franciscains n'avaient jamais cessé de défendre contre les Dominicains, qui l'attaquaient, la doctrine de l'Immaculée Conception.

4. A partir de 1496, les nouveaux professeurs de la Sorbonne déclaraient, sous la foi du serment, qu'ils acceptaient la doctrine.

giner l'ordonnance de son triptyque. La Vierge en occupait certainement la partie centrale. Une sorte de concile œcuménique, composé des plus illustres docteurs de l'Église, remplit les deux ailes : c'est la théologie méditant sur la Vierge. On voit d'abord les Pères de l'Église, saint Augustin, saint Ambroise, saint Jérôme ; chacun d'eux semble prononcer une phrase empruntée à ses œuvres, et chacune de ces phrases témoigne en faveur de la croyance à l'Immaculée-Conception. Voici, maintenant, la plus grave assemblée de la chrétienté, l'Université de Paris. Elle aussi parle par la bouche de ses grands docteurs, les Pierre Lombard, les Bonaventure, les Duns Scot : tous s'inclinent devant le mystère d'une Vierge sans tache. Enfin voici le pape lui-même : Sixte IV apparait assis sur un trône de marbre, et, au-dessus de sa tête, on lit ce texte emprunté à sa troisième constitution sur l'Immaculée-Conception : *Mater Dei, Virgo gloriosa, a peccato originali semper fuit preservata.* — L'œuvre, on le voit, est grandement conçue ; c'est, comme la fresque de Raphaël, une *Dispute* dont la Vierge serait le sujet[1].

Quand on vient de lire les traités consacrés à l'Immaculée-Conception, et, particulièrement, celui de Clichtove, on ne peut s'empêcher de remarquer l'extraordinaire ressemblance qu'il y a entre ces livres et le tableau de Bellegambe. Chez Clichtove, en particulier, les grands témoignages qui sont invoqués, après ceux des Pères, sont précisément ceux de l'Université de Paris, et ceux du pape Sixte IV[2]. Le triptyque de Bellegambe a donc été ordonné par un théologien qui avait la tête pleine de la nouvelle doctrine et qui savait les arguments par cœur[3]. De là, le singulier intérêt que présente cette œuvre d'art : elle résume plusieurs siècles de controverses, et témoigne de l'état d'esprit de la chrétienté au moment même où la Réforme éclatait.

Le tableau de Bellegambe resta en France une tentative isolée[4] ; l'idée, pour devenir populaire, devait s'exprimer sous des formes plus simples.

L'entreprise était difficile : comment représenter la Vierge à l'état de pur concept ? comment faire entendre qu'elle avait été créée sans tache par un décret de Dieu, qu'elle existait dans sa pensée avant le commencement des siècles ?

Dès le xv[e] siècle, les artistes essayèrent de résoudre le problème. Ils songèrent

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, M. Jules Leroux a cru pouvoir affirmer que la partie centrale du triptyque, que l'on croyait perdue, se trouvait dans la sacristie de l'église Notre-Dame, à Douai. Ce panneau central représente la Vierge entourée des emblèmes des litanies. Cette reconstitution est tout à fait vraisemblable. Voir *Revue du Nord* (Lille et Bruxelles), 5[e] année, mai 1914.

2. Les phrases assignées à chaque docteur ne sont pas toujours les mêmes dans le tableau et dans le livre de Clichtove ; mais les ouvrages que nous avons nommés plus haut sont une mine de citations où il était facile de s'approvisionner. L'ordonnateur du tableau possédait toute cette littérature.

3. Il y aurait quelque naïveté à croire, avec Mgr Dehaisnes (*Jean Bellegambe,* p. 185-186), que l'artiste ait possédé toute cette érudition.

4. En Italie, Francia peignit vers 1511 pour l'église San Frediano de Lucques un retable qui n'est pas sans offrir quelque ressemblance avec le tableau de Jean Bellegambe. Voir Montgomery Carmichael, *Francia's Masterpiece*, Londres, 1909, in-12.

d'abord à cette femme dont l'Apocalypse parle avec tant de mystère. Elle a la lune sous les pieds, des étoiles sur la tête, et le soleil l'enveloppe ; elle semble plus antique que le temps ; elle a été conçue, sans doute, avant cet univers. Une telle image exprimera donc ce qu'il y a de grandiose dans le concept d'une Vierge antérieure à l'humanité et affranchie des lois qui la régissent.

Au xve siècle, en effet, on rencontre, dans les manuscrits, une figure de la Vierge à mi-corps qui semble surgir du croissant de la lune et qui rayonne comme le soleil [1]. La gravure s'empara de ce motif et le rendit populaire [2]. On lit sous une de ces images qu'entoure la couronne du rosaire :

Concepta sine peccato [3].

de sorte qu'on ne peut douter que la Vierge au croissant n'ait été la première représentation symbolique de l'Immaculée-Conception.

Une pareille image, qu'Albert Dürer lui-même semble avoir trouvée belle et expressive [4], ne satisfit pas pleinement nos artistes français : ils cherchèrent et trouvèrent autre chose.

Dans les premières années du xvie siècle, on vit apparaître, chez nous, une figure de la Vierge pleine de poésie (fig. 111). C'est une toute jeune fille, presque encore une enfant ; ses longs cheveux couvrent ses épaules. Elle a le geste que Michel-Ange donne à son Ève apparaissant à la vie : elle joint les mains pour adorer. Cette jeune Vierge semble suspendue entre ciel et terre. Elle flotte comme une pensée qui n'a jamais été exprimée ; car elle n'est encore qu'une idée dans l'intelligence divine. Dieu se montre au-dessus d'elle, et il prononce, en la voyant si pure, la parole du Cantique des Cantiques : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. Et, pour rendre sensible cette beauté et cette pureté de la fiancée que Dieu a choisie, l'artiste a réalisé les plus suaves métaphores de la Bible : il a disposé



Fig. 111. — La Vierge avec les emblèmes des Litanies.
Heures à l'usage de Rome de Thielman Kerver, 1505.

1. B. N., lat. 1405, livre d'Heures des environs de 1450, f° 61 v°. Bourdichon a plusieurs fois représenté cette figure.

2. Voir Schreiber, *Manuel*, t. I, n° 1053, 1083, 1084, 1085, etc. La Vierge est parfois debout sur le croissant.

3. Schreiber, *loc. cit.*, n° 1107.

4. Il la mit en tête de son Apocalypse.

autour d'elle le jardin fermé, la tour de David, la fontaine, le lis des vallées, l'étoile, la rose, le miroir sans tache. Ainsi tout ce que l'homme admire dans le monde n'est qu'un reflet de la beauté virginale.

Une semblable image est très complexe : elle a été préparée par un long travail antérieur qu'il est intéressant d'analyser.

Il y avait déjà plusieurs siècles que les docteurs du moyen âge avaient reconnu



Fig. 112. — La Vierge portant le Christ en croix.
Gravure du *Cantique des Cantiques* (xve siècle).

la Vierge dans la Sulamite du Cantique des Cantiques. Ce vieux poème d'amour, imprégné de tous les parfums, brûlant et fiévreux comme la Syrie, était devenu, dans les commentaires, aussi virginal que les sommets des Alpes. La bien-aimée, « dont les doigts laissent tomber des gouttes de myrrhe sur la poignée du verrou », « dont les vêtements ont l'odeur du Liban », c'est la Vierge Marie, mère du Sauveur.

Un des livres les plus mystiques du xve siècle, le *Cantique des Cantiques* illustré de gravures sur bois, avait rendu ces similitudes presque populaires[1]. On n'imagine rien de plus pur. Le fiancé, c'est Dieu lui-même conçu comme un adolescent candide, et la fiancée, c'est la Vierge, svelte, immatérielle comme un esprit. Les plus brûlantes paroles sont traduites dans le langage de l'âme. Le contraste est parfois

1. C'est un des livres xylographiques les plus célèbres du xve siècle.

si fort, si imprévu, qu'il émeut comme l'explosion lyrique d'un grand poète. « Mon bien-aimé, dit le texte, est un bouquet de myrrhe entre mes seins. » Que nous montre la gravure ? La Vierge debout et serrant son fils crucifié sur sa poitrine (fig. 112). Un pareil livre ressemble aux poèmes que les moines écrivaient en l'honneur de la Vierge : il est, pour parler comme saint François d'Assise, chaste comme l'eau.

Il était donc bien établi, au commencement du XVIe siècle, que la Vierge était la fiancée du Cantique des Cantiques, et l'art lui-même, comme on le voit, s'était déjà emparé de ce concept théologique. L'artiste du XVIe siècle qui créa l'image, dont nous cherchons en ce moment l'origine, était donc guidé par la tradition [1].



Fig. 113. — La Vierge dans une auréole. — Gravure du *Cantique des Cantiques* (XVe siècle).

Quant à l'idée de grouper autour de la Vierge des emblèmes bibliques, elle n'était pas non plus absolument nouvelle. Il y avait longtemps que les liturgistes avaient choisi dans la Bible les plus belles métaphores pour en décorer les Offices de la Vierge. Dès le XIIIe siècle, la Vierge était appelée « étoile de la mer », « jardin fermé », « rose sans épines [2] ». Tous ces beaux mots de la Bible ressemblent à autant de pierres précieuses. Il suffit de les assembler pour en faire le plus riche collier, la plus merveilleuse couronne :

Botrus, uva, favus, hortus,
  Thalamus, triclinium.
Arca, navis, aura, portus,
  Luna, lampas, atrium.

Ainsi chante le *Missel* d'Évreux [3]. Quelle plus douce musique ? Dans tous les missels on trouve des colonnes entières de substantifs : fleurs, parfums, métaux pré-

1. La jeune Vierge qui joint les mains (souvent dans une auréole de rayons) (fig. 111) offre une singulière ressemblance avec la fiancée auréolée du *Cantique des Cantiques* xylographique (fig. 113).

2. Missel de l'abbaye de Saint-Corneille à Compiègne, Misset et Weale, *Analecta*, t. II, p. 473.

3. *Missel* d'Évreux de 1497. Les noms que le moyen âge aimait à donner à la Vierge ont été rassemblés par A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens*, Linz, 1893, in-8°.

cieux, couleurs, rayons de miel, tout ce qu'il y a de plus délicieux dans la nature. Les poètes les plus raffinés de notre temps n'ont pas été plus sensibles à l'enchantement du mot. Les Litanies de la Vierge, qui, dans leur forme actuelle, n'apparaissent qu'en 1576, ont donc une lointaine origine [1]. On récitait ces beaux mots moins, peut-être, pour demander une grâce, que pour soulager son cœur [2]; chacune de ces paroles d'or était un aliment du rêve.

Il y eut assurément de l'ingéniosité à réaliser ces métaphores, à les dessiner, à les disposer autour de la fiancée du Cantique [3].

Où se rencontre pour la première fois cette image complexe? M. Maxe-Werly a avancé qu'elle apparaissait en 1505, sous forme de gravure, dans les *Heures de la Vierge à l'usage de Rome*, publiées à Paris par Thielman Kerver [4]. Cette affirmation était faite pour étonner, car les gravures des livres d'Heures se rattachent à une longue tradition, et on en trouve presque toujours les originaux dans les miniatures des manuscrits. Mais il a fallu se rendre à l'évidence. Je n'ai pas, jusqu'à présent, rencontré une seule miniature représentant l'Immaculée-Conception qui soit antérieure à 1505 ; d'autre part, tous les vitraux, tous les bas-reliefs consacrés au même sujet (si nombreux dans nos églises) sont, ou paraissent, postérieurs à 1505.

Il faut donc admettre, jusqu'à preuve du contraire, que la gravure d'un livre d'Heures a fait connaître à la France entière ce motif nouveau. Il n'y a d'ailleurs là aucune impossibilité : nous montrerons, dans d'autres chapitres, que ce sont les gravures des livres d'Heures qui expliquent la vogue des Sibylles et de certaines figures de Vertus.

Le dessinateur de Thielman Kerver a entouré la Vierge de quinze emblèmes qui ressemblent à des figures héraldiques (fig. 111). On lit à droite de la Vierge : electa ut sol, — pulchra ut luna, — porta cœli, — plantatio rosae, — exaltata cedrus, — virga Jesse floruit, — puteus aquarum viventium, — hortus conclusus. On lit à gauche : stella maris, — lilium inter spinas, — oliva speciosa, — turris David, — speculum sine macula, — fons hortorum, — civitas Dei. Toutes ces métaphores, empruntées pour la plupart au Cantique des Cantiques, avaient été depuis longtemps enchâssées dans les proses en l'honneur de la Vierge. L'auteur a fait un choix et a composé ainsi une prose nouvelle.

Une semblable image répondait sans doute aux sentiments les plus intimes des

1. R. P. Angelo de Santi, *Les Litanies de la Vierge*, traduct. franç., Paris, 1900.

2. Ces invocations à la Vierge semblent pourtant avoir été souvent récitées, au xve siècle, pour demander protection contre les deux grands fléaux du temps : la peste et les Turcs. Angelo de Santi, *loc. cit.*

3. Peut-être y eut-il aussi des précédents. On voit parfois, autour de la Vierge à la licorne (antique symbole de la virginité de Marie), plusieurs emblèmes groupés avec goût : la porte du ciel, la fontaine, la toison de Gédéon, la verge d'Aaron. Il se pourrait que ces représentations fussent antérieures à nos Vierges de l'Immaculée-Conception. Voir Léon Germain, *La chasse à la Licorne*, 1897, et *Rev. de l'art chrétien*, 1888, p. 16.

4. Maxe Werly, *Iconographie de l'Immaculée-Conception*, 1903.

chrétiens, car elle fut bientôt indéfiniment répétée. Cinq ans après son apparition, la Champagne l'adoptait : en 1510, un vitrail de Villy-le-Maréchal (Aube) la reproduisait fidèlement. En 1513, l'imagier Des Aubeaux la sculptait dans une chapelle de l'église de Gisors[1]; en 1521, elle se montrait dans un vitrail de Saint-Alpin, à Châlons-sur-Marne. et, en 1525, dans un vitrail de Saint-Florentin (Yonne) : dès lors elle est partout. Elle décore des tapisseries[2], des stalles[3]; elle est peinte à fresque[4]. Il est inutile d'énumérer toutes ces œuvres[5]; il sera plus intéressant de faire remarquer qu'elles se ressemblent presque toutes et dérivent évidemment d'un original commun. Presque toujours les emblèmes sont disposés comme dans la gravure des *Heures* de Kerver. On rencontre cependant çà et là quelques variantes : un panneau sculpté de Bayeux (d'une époque déjà tardive) ajoute aux emblèmes consacrés quelques emblèmes nouveaux, que des inscriptions appellent *scala Jacob*, *hortus : voluptatis*, *fons gratiarum* ; un panneau peint d'Arras nomme : *flos campi*, *nardus odoris*, *stella non erratica* ; un vitrail de la Ferté-Bernard laisse lire près d'une petite fenêtre dessinée dans le goût de la Renaissance : *fenestra cœli*[6]. Il n'y a rien là de fort extraordinaire ; car, si l'on se reporte aux missels du XVIe siècle et si l'on parcourt quelques-unes des nombreuses proses écrites en l'honneur de la Vierge, on y trouve presque toutes ces métaphores. L'expression *fenestra*, par exemple, appliquée à la Vierge, se rencontre dans le

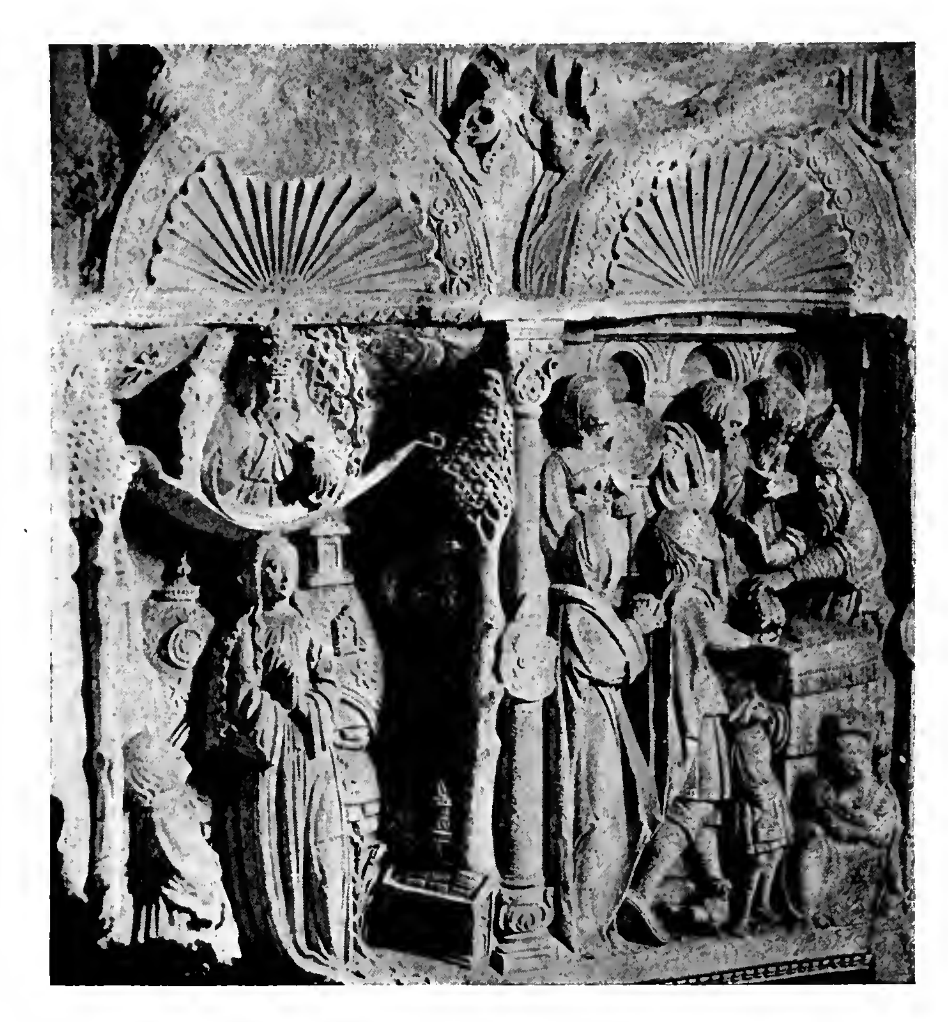


Fig. 114. — La Vierge avant sa naissance.
Bas-relief de Decize (Nièvre).

1. *Congrès arch. de France*, 1889, p. 378, et *Réunion des soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1901, p. 401.
2. Tapisserie de la Cathédrale de Reims.
3. Stalles d'Amiens.
4. Peinture murale de l'abbaye de Saint-Seine (Côte-d'Or).
5. M. Maxe Werly (*loc. cit.*) en donne, d'ailleurs, le catalogue, mais il serait facile d'y ajouter.
6. Chanoine Marsaux, *Rev. de l'art chrétien*, 1906.

Missel d'Évreux et dans le *Missel* de Bayeux ; la métaphore *nardus odoris* ou *odorifera* est très fréquente [1]. On voit clairement, par ces exemples, que l'image de la Vierge entourée d'emblèmes a été bien réellement inspirée par les proses liturgiques.

La place qu'on lui assigne parfois dans les œuvres d'art mérite aussi d'attirer l'attention. A Saint-Alpin de Châlons-sur-Marne, une verrière consacrée à la vie de la Vierge commence par cette figure mystique ; or, chose curieuse, le panneau suivant représente sainte Anne étendue sur son lit et la naissance de la Vierge. Donc, aucun doute n'est possible : le premier panneau nous montre la Vierge *avant sa naissance*, à l'état de pur concept. Du même coup se trouve solidement confirmée l'interprétation que nous avons donnée de cette figure de la Vierge entourée d'emblèmes bibliques : elle représente bien réellement l'Immaculée-Conception. De fins bas-reliefs du XVIe siècle, conservés dans la crypte de l'église de Decize, sont conçus comme le vitrail de Saint-Alpin [2] (fig. 114). Il y avait donc là une doctrine reçue et imposée aux artistes.

Les images de l'Immaculée-Conception se présentent ordinairement isolées. Elles ont dû être multipliées par les confréries de la Vierge qui fêtaient sa Conception, car ces confréries étaient nombreuses, et plus d'un document en conserve le souvenir.

La plus célèbre de toutes fut, sans contredit, celle de Rouen. C'est en 1486 que cette vieille confrérie pieuse prit un caractère littéraire et commença à distribuer des prix [3]. On voit que les Palinods de Rouen apparaissent au moment où l'idée de l'Immaculée-Conception devient populaire. C'est, en effet, l'Immaculée-Conception que devaient chanter les poètes normands. A partir de 1515, les vainqueurs des concours obtenaient, comme prix, les emblèmes bibliques qui rappelaient ce mystère : une tour d'argent, un soleil, une rose, une étoile, un miroir. Il semble donc probable que les confrères avaient fait peindre ou sculpter la fameuse image de la Vierge entourée de ces symboles et l'avaient placée dans l'église où ils se rassemblaient. Cette église, qui était celle des Carmes, a malheureusement disparu tout entière [4]. Mais on croira sans peine, comme nous, que la Vierge de l'Immaculée-Conception s'y trouvait, quand on saura que cette image était comme le blason de la confrérie, et qu'on la voit en tête du recueil de Palinods imprimé en 1525 [5].

Cependant les confréries de la Conception n'offraient pas toujours à leur église la figure dont nous parlons ; elles préféraient parfois la vieille image traditionnelle

1. *Missel de Bayeux*. Les autres métaphores se trouvent dans les recueils de Dreves.

2. Après la figure de la Vierge, on voit sainte Anne et saint Joachim se présentant au Temple. L'œuvre a tous les caractères de l'école champenoise et doit provenir de Troyes.

3. Sur l'origine des Palinods, voir : *Mémoires lus à la Sorbonne*, 1866, p. 346 et suiv.

4. Elle devait être fort intéressante : nous savons que le chœur et la nef étaient décorés des armoiries des princes des Palinods.

5. Réimprimé par E. de Robillard de Beaurepaire, Rouen, 1897.

de l'arbre de Jessé. Des documents très précis le prouvent. A Toulon, en 1525, le prieur de la confrérie de la Sainte-Conception fit faire, pour la cathédrale, un tableau représentant l'arbre de Jessé[1]. D'autre part, quand on étudie les missels imprimés du commencement du xvi[e] siècle, on remarque que l'Office de la Conception de la Vierge est quelquefois illustré de deux gravures, dont l'une représente la Vierge entourée des symboles bibliques et l'autre, l'arbre de Jessé[2]. On lisait d'ailleurs, pendant l'office, la généalogie qui ouvre l'Évangile de saint Mathieu. On considérait donc l'arbre de Jessé comme une sorte de symbole de l'Immaculée-Conception. Si, d'une race chargée de souillures et souvent de crimes, une Vierge sans tache avait pu fleurir, ce ne pouvait être que par un décret éternel de Dieu[3]; au sommet de cet arbre fait de voluptueux, de parjures et d'idolâtres, une Vierge immaculée apparaissait comme un miracle souverain.

Nulle part cette idée n'est plus clairement exprimée que dans le fameux vitrail de Leprince, à Saint-Étienne de Beauvais. Au sommet de l'arbre de Jessé, s'épanouit un grand lis blanc d'où sort la Vierge, qui se distingue à peine de la fleur. Ce lis magnifique, c'est évidemment sa pureté miraculeuse.

Je crois que le culte de la Vierge, et, en particulier, le culte de sa Conception sont les vraies causes qui expliquent la présence de l'arbre de Jessé dans tant d'églises. En Champagne, notamment, il fait le sujet d'une foule de vitraux qui ornent les églises rustiques, et qui datent tous de la première partie du xvi[e] siècle.

On alla même jusqu'à imaginer, pour plus de clarté, un nouvel arbre généalogique de la Vierge. Un vitrail de l'église Saint-Vincent de Rouen représente sainte Anne comme on représente d'ordinaire Jessé[4]. D'elle s'élance un tronc qui se divise en plusieurs branches; ces branches portent toute sa postérité : ses trois filles et ses sept petits-fils. La Vierge et l'Enfant sont, comme il est naturel, à la plus belle place. On songe, en contemplant ce vitrail, à cette prose du xv[e] siècle, dont il est l'exacte traduction plastique : « Anne, tige féconde, arbre salutaire, tu te divises en trois branches qui sont chargées de sept fruits[5]. » Le vitrail de Saint-Vincent est le témoignage d'un curieux phénomène mental : l'amour de la Vierge, en s'exaltant, rayonna jusqu'à sainte Anne. Le culte de sainte Anne devint, dans les dernières années du xv[e] siècle, tout à fait solidaire de celui de la Vierge, et toute

1. *Bullet. arch. de la Commission*, 1897, p. 36.

2. *Missel de Chartres*, imprimé par Kerver, 1529.

3. On sait que, suivant la tradition du moyen âge, les rois de Juda étaient considérés à la fois comme les ancêtres de saint Joseph et comme ceux de la Vierge.

4. Déambulatoire, à droite. Le vitrail est du commencement du xvi[e] siècle.

5. Anna, radix uberrima,
Arbor tu salutifera,
Virgas producens triplices
Septem onusta fructibus.

Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, t. III, p. 195.

sa famille participa à cette faveur. Vers 1500, on voit se multiplier les œuvres d'art consacrées à sainte Anne et à ses filles. Parfois sainte Anne est assise, comme une vénérable aïeule au milieu de sa postérité, ses filles sont près d'elle, ses petits-enfants jouent à ses pieds, et derrière une balustrade trois vieillards, qui furent ses époux, accoudés, pensifs, contemplent cette famille prédestinée[1]. C'est là le berceau de la religion nouvelle : voici la Vierge et son fils, voici, marchant à peine, des enfants qui s'appellent Jude, Simon, Joseph le Juste, Jean, Jacques le Mineur, Jacques le Majeur ; ils jouent avec toute l'innocence de leur âge, admirent une pomme, cueillent une fleur, tournent les pages d'un missel enluminé ; on songe que bientôt ces enfants candides, devenus des hommes, seront déchirés par les bourreaux ; et voici leurs mères, les deux Marie, qui seront les premiers témoins de la résurrection[2].



Fig. 115. — La Famille de sainte Anne.
Gravure de l'*Encomium trium Mariarum*, 1529.

Cette douce idylle avait tant de charmes qu'on ne voulait pas voir ce qu'un tel sujet avait au fond de choquant. On prétendait honorer de la sorte la Vierge et sainte Anne, et on ne s'apercevait pas qu'on se mettait en contradiction avec toutes les idées nouvelles. On associait avec une naïveté excessive l'image de sainte Anne accompagnée de ses trois époux et de ses trois filles à l'image de la Vierge de l'Immaculée-Conception[3]. Pourtant, il était déjà parfaitement évident aux yeux des théologiens que la mère d'une Vierge sans tache n'avait pu être mariée trois fois. Dès la fin du xve siècle, l'antique légende des trois maris de sainte Anne était condamnée. Les siècles passés, qui se faisaient

1. La gravure de l'*Encomium trium Mariarum* de Jean Bertrand de Périgueux (1529) montre, outre les trois époux de sainte Anne, les trois époux de ses filles (fig. 115). B. N., Inv. Rés. H, 1010.

2. La scène se présente ainsi dans un bas-relief de Saint-André-lez-Troyes et dans un vitrail de l'église Saint-Nicolas à La Ferté-Milon. Quelquefois la scène est plus simple. Dans le vitrail de la Chapelle-Saint-Luc (Aube), on ne voit pas les trois époux de sainte Anne. Certains vitraux encore plus simplifiés ne montrent que les trois Marie et leurs enfants (vitraux de Louviers (fig. 116), de Serquigny). Les artistes donnent parfois à ces enfants les attributs qu'ils auront quand ils seront devenus grands et qu'ils seront apôtres. B. N., lat. 1406, f° 131.

3. C'est ce qu'on peut voir dans le retable de Saint-André-lez-Troyes que nous avons cité plus haut.

de la Vierge et de sainte Anne une idée moins haute, avaient pu l'accepter, mais maintenant on ne le pouvait plus, car l'idée d'une conception immaculée commençait à remonter de la Vierge jusqu'à sa mère.

Il faut lire, à ce sujet, le livre capital du fameux humaniste allemand Tritenheim[1]. Il parut en 1494, et marque une époque de l'histoire des idées religieuses. C'est ce livre qui donna l'essor au culte de sainte Anne et aux idées mystiques qui se groupèrent autour d'elle. C'est à ce livre, sans doute, que pensait Luther, quand il disait, en 1523, dans un de ses sermons : « On a commencé à parler de sainte Anne quand j'étais un garçon de quinze ans; avant on ne savait rien d'elle[2]. »



Fig. 116. — Les trois Marie et leurs enfants. Vitrail de Louviers (XVIe siècle).

La thèse de Tritenheim est que sainte Anne est aussi pure que sa fille : elle a conçu et enfanté sans péché[3]. Bien plus, elle a été, elle aussi, choisie par Dieu avant la création du monde[4]; elle existait dans sa pensée de toute éternité. Pourquoi donc, si nous honorons la fille, oublier la mère? Quels honneurs ne mérite pas ce sein qui a porté l'arche de Dieu, la reine du ciel[5]!

Sainte Anne apparaissait donc, dans le livre de Tritenheim, avec une grandeur démesurée. Il est à peine nécessaire d'ajouter qu'il ne daignait même pas parler de la vieille fable de ses trois mariages.

De telles idées, qui n'étaient que la conséquence logique du dogme naissant de l'Immaculée-Conception, eurent un succès immédiat. Une hymne de l'église de Mayence dédiée à sainte Anne l'appelle : *Anna labe carens*[6]. D'autre part, dès

1. Tritenheim ou Trithemius, *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus*, Mayence, 1494, in-12.

2. Schaumkell, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters*, Fribourg, 1893.

3. « Concepit sine originali macula, peperit sine culpa. » Il faut lire, en particulier, le chapitre VII intitulé : « Quod sancta Anna filiam suam sine originali macula concepit ».

4. C'est la question qui est traitée au chapitre V : « Quod omnipotens Deus sanctam Annam matrem suæ genitricis elegerit ante mundi constitutionem ».

5. « O nunquam sine honore nominandus uterus, in quo archa Dei sine macula meruit fabricari... Beatus venter qui cœli Dominam portavit ! »

6. Mone, *Latein. Hymn*, t. III, p. 189.

1495, sainte Anne fut associée au rosaire, et une clausule fut ajoutée, en son honneur, à l'*Ave Maria*[1].

Ces idées, parties d'Allemagne, firent aussi leur chemin en France, mais avec un peu plus de lenteur. Pendant que nos peintres verriers continuaient tranquillement à représenter sainte Anne avec ses trois filles et ses trois époux, on vit soudain paraître une image singulière.

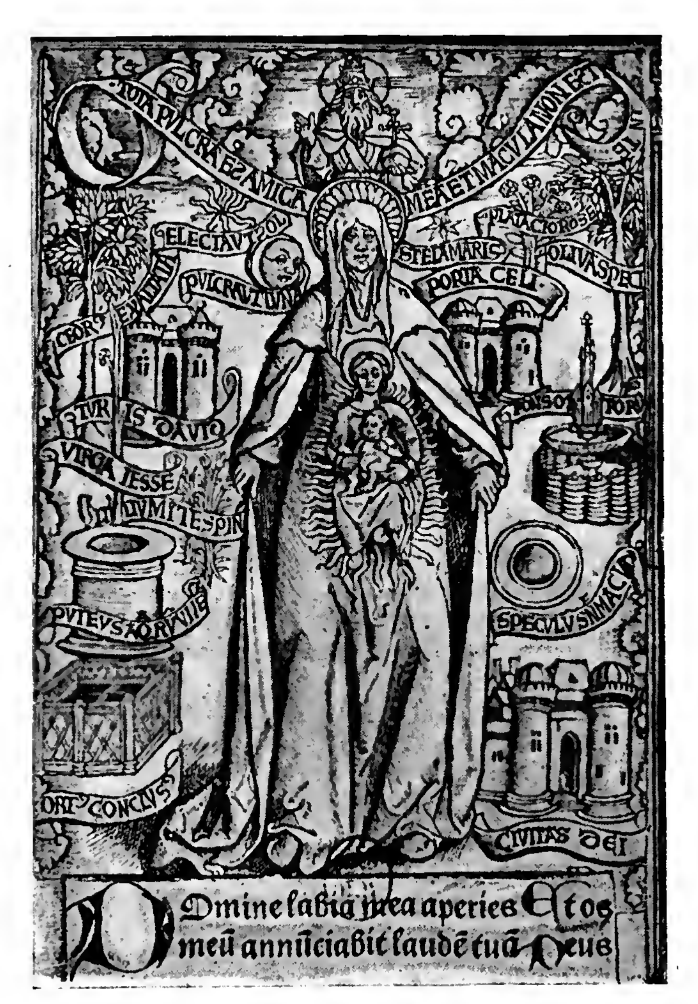


Fig. 117. — Sainte Anne avec les emblèmes des Litanies.
Gravure des *Heures* de Simon Vostre à l'usage d'Angers.

L'édition de 1510 des *Heures* à l'usage du diocèse d'Angers, publiée à Paris par Simon Vostre, contient une gravure qui nous montre sainte Anne sous un aspect entièrement nouveau. Sainte Anne est debout et autour d'elle se groupent tous les emblèmes bibliques qui d'ordinaire entourent sa fille : la rose, le jardin, la fontaine, le miroir, l'étoile... Elle écarte son manteau, et on aperçoit, dans son sein ouvert et rayonnant comme une auréole, la Vierge et son fils. Des profondeurs du ciel surgit Dieu le Père qui contemple, non pas son œuvre, mais sa pensée ; car cette mystérieuse figure n'a pas encore reçu l'être. Une inscription grandiose, empruntée à la Bible, est écrite sous les pieds de sainte Anne ; elle s'exprime ainsi : *Necdum erant abyssi et jam concepta eram*, « Les abîmes n'existaient pas encore et j'avais déjà été conçue[2]. »

Sans doute ces emblèmes des litanies, ces inscriptions bibliques s'appliquent à la Vierge ; mais sainte Anne semble participer à sa grandeur, à sa pureté ; elle semble, comme elle, prédestinée. On croirait voir le livre de Tritenheim résumé dans cette gravure. Ainsi au XVIe siècle, comme au XIIIe, la pensée théologique transforme les types consacrés, l'esprit façonne la matière.

Faut-il croire que cette mystique figure de sainte Anne apparaisse pour la première fois en 1510, dans un livre d'Heures de Simon Vostre ? Je ne puis rien affirmer de positif à cet égard. Il me paraît pourtant certain que la gravure de Vostre

1. Voir le *De Rosario* de Joannes de Lamzheim, 1495.

2. L'inscription ne se trouve pas dans toutes les éditions. La gravure que nous reproduisons (fig. 117) ne la donne pas. Elle est empruntée aux *Heures* de Simon Vostre à l'usage d'Angers de 1530 (Cabinet des Estampes. Re 25, f° 82 v°).

a inspiré les artistes du XVIe siècle. La sainte Anne du vitrail de l'église Notre-Dame, à la Ferté-Milon, a le même costume, la même attitude, et c'est du même geste qu'elle découvre son sein où la Vierge et l'Enfant brillent dans une auréole [1]; quoique les emblèmes bibliques fassent défaut, l'imitation est ici flagrante [2].

Cette image de sainte Anne clôt le cycle artistique de l'Immaculée-Conception. On ne pouvait aller plus loin, la mère et la fille sont désormais placées toutes les deux au-dessus de l'humanité, dans la haute région où habitent les pensées divines.

Ainsi finit le moyen âge. Pendant plus de mille ans il a travaillé à modeler la statue de la Vierge ; ce fut là sa pensée éternelle, sa secrète et profonde poésie ; et l'on dirait qu'il meurt au moment précis où il a rendu cette chère image aussi parfaite qu'il l'avait rêvée.

Dante s'aperçoit qu'il s'élève dans le ciel à ce que Béatrix devient plus belle ; l'historien du moyen âge reconnaît que les siècles passent à ce signe que le concept de la Vierge devient plus pur.

Vers 1520, l'art a pleinement réalisé le double idéal du moyen âge ; il propose aux hommes deux images essentielles : un Christ souffrant qui leur enseigne le sacrifice, une Vierge sans tache qui les invite à résister aux fatalités de la chair et à vaincre la nature. Vienne donc Luther et vienne la Renaissance ! Le moyen âge peut mourir : il a donné sa suprême révélation.

1. Ce vitrail est de la seconde partie du XVIe siècle.

2. L'imitation est moins frappante dans le vitrail de l'église Saint-Valérien, à Châteaudun.

CHAPITRE VI

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU SYMBOLISME

I. Affaiblissement du génie symbolique. — II. Les artistes copient les recueils symboliques de l'age antérieur. La *Bible des Pauvres* et le *Speculum humanæ Salvationis*. Leur influence. — III. La concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le credo des prophètes et le credo des apotres. — IV. Nouvelles conceptions symboliques. L'Antiquité et le christianisme. Les douze Sibylles opposées aux douze prophètes. — V. Importance du livre de Filippo Barbieri. — VI. La suite de l'Ancien et du Nouveau Testament conçue comme un Triomphe. Le *Triumphus crucis* de Savonarole. Le triomphe du Christ et le triomphe de la Vierge dans l'art français.

I

Après avoir étudié tout ce monde d'idées nouvelles qu'expriment les artistes de la fin du moyen âge, il est nécessaire, maintenant, d'examiner jusqu'à quel point ils restent fidèles aux idées anciennes.

Le xiiie siècle avait cru que le monde était un immense symbole, une sorte de chiffre divin. Les astres, les saisons, l'ombre et la lumière, la marche du soleil sur un mur, le rythme des nombres, les plantes et les animaux, tout se résolvait en pensée. C'est de ce monde merveilleux qu'on eût pu dire, comme Shakespeare, qu'il était fait « de la même étoffe que nos songes ».

Telle fut bien encore la conception que les docteurs du xive et du xve siècle portaient en eux ; mais ces hautes idées perdaient tous les jours un peu de leur force créatrice. Un symbolisme profond avait ordonné les figures sculptées aux portails de nos églises du xiiie siècle ; les statues de Chartres formaient un système d'idées parfaitement liées : on ne trouvera plus rien de pareil à partir du xive siècle.

Certes, il se conserve encore bien des traces de l'ancien symbolisme. Les églises continuent à être orientées de l'est à l'ouest, et, jusqu'à la fin du xve siècle, on voit, comme à Saint-Maclou de Rouen, le Jugement dernier sculpté du côté du couchant. Au xve siècle, on se souvient encore que la froide région du Nord, symbole de l'an-

cienne Loi, convient aux patriarches et aux prophètes, et que le Midi, symbole de la charité brûlante et de la Loi d'amour, convient aux apôtres et aux saints : c'est ainsi que s'ordonnent les vitraux de Saint-Ouen de Rouen ou de Saint-Serge d'Angers.

Le goût des oppositions symétriques ne disparait pas : à Langres, une statue de Moïse, offerte en 1500 à la cathédrale par un de ses chanoines, servait de pupitre



Fig. 118. — Saint Jean, saint Mathieu, saint Marc et saint Luc.
Vantail de la porte nord de la cathédrale de Beauvais.

au diacre qui lisait l'Évangile [1] ; le XIIIe siècle n'avait pas su faire entendre plus ingénieusement que la Loi ancienne était le support de la Loi nouvelle. Les prophètes continuaient à s'opposer aux apôtres.

Le XVe siècle même mit en honneur une opposition d'un nouveau genre. Il mit en parallèle les quatre évangélistes, non plus avec les quatre grands prophètes, comme faisait le XIIIe siècle, mais avec les quatre Pères de l'Église latine : saint Augustin, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Grégoire le Grand [2]. L'idée est assurément moins haute. Le XIIIe siècle voulait dire qu'il y a, entre l'Ancien Testament et le Nouveau, une harmonie providentielle, et que les prophètes annonçaient les mêmes vérités que les évangélistes. Le XVe siècle nous fait remarquer simplement

1. *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres*, t. Ier (1847), p. 100.
2. Ce genre d'opposition apparaît dès le XIVe siècle, à l'autel de Notre-Dame d'Avioth.

que, de même qu'il y a quatre évangélistes, il y a quatre grands commentateurs des Évangiles et que c'est là sans doute une pensée de Dieu. L'idée peut paraître ingénieuse, mais on voit bien qu'elle n'a pas de racines profondes; on sent que c'est une pensée sur laquelle les docteurs n'ont pas travaillé pendant des siècles. Jamais, en effet, les artistes n'arrivèrent à savoir quel Père de l'Église ils devaient opposer à chaque évangéliste. A Notre-Dame d'Avioth, par exemple, saint Grégoire est rap-



Fig. 119. — Saint Augustin, saint Grégoire, saint Jérôme et saint Ambroise.
Vantail de la porte nord de la cathédrale de Beauvais.

proché de saint Luc, mais, dans un vitrail de Bar-sur-Seine [1], il est rapproché de saint Jean. A Notre-Dame d'Avioth, saint Augustin est groupé avec saint Jean, mais, à l'église de Souvigné-sur-Même (Sarthe), il est groupé avec saint Mathieu [2].

Les artistes aimèrent cependant à réunir saint Marc et saint Jérôme ; non qu'ils aient entrevu quelque parenté profonde entre le génie de l'évangéliste et celui du traducteur de la Bible, mais, tout simplement, parce qu'ils avaient tous les deux le lion pour attribut. Je les vois rapprochés au contrefort de l'église de Rue (Somme) [3], à Souvigné, dans une gravure du Maître de 1466, au portail de la cathédrale de

1. Il est du XVIe siècle déjà avancé.

2. Peintures du XVIe siècle, grossièrement restaurées au XVIIe siècle. Voir *Revue historique et archéologique du Maine*, t. Ier, p. 61.

3. On n'avait pas vu encore que les huit statues du contrefort de Rue représentent les quatre évangélistes et les quatre Pères de l'Église, et non pas, comme on le répète (*Guide Joanne*), le pape Innocent VII, le cardinal Jean Bertrandi, etc.

Beauvais[1], et dans le tableau de Sacchi au Louvre[2] : encore n'est-ce pas là une règle générale. Ainsi, cette opposition nouvelle, imaginée par le xve siècle, n'a ni la solidité dogmatique, ni la profondeur des rapprochements d'autrefois.

Il y a dans les derniers siècles du moyen âge un visible affaiblissement du génie symbolique ; on ne trouve plus rien qui rappelle, même de très loin, la savante encyclopédie de Chartres. Le xive siècle, il est vrai, n'a créé aucun grand ensemble, et nous ne pouvons le juger que sur des détails. Mais le xve siècle a élevé d'un seul jet de belles églises, presque aussi richement décorées que les cathédrales du xiiie siècle. La façade de Saint-Vulfran d'Abbeville est une des plus magnifiques et une de celles qui ont le mieux conservé leur décoration sculpturale. Or, qu'y voit-on ? Des statues de prophètes, d'apôtres, d'évêques, de saintes, de saints, qui semblent placées au hasard ; c'est en vain qu'on cherche une idée directrice, un plan : on n'en trouve point. Après avoir longtemps réfléchi sur ce singulier désordre, on en arrive à cette conclusion que beaucoup de statues ont dû être commandées aux artistes par des confréries pieuses pour la plus grande gloire de leurs saints patrons[3].

L'ordonnance des statues de saints et d'évêques, qui se voient à la façade de l'église Saint-Riquier[4], ne m'a paru ni plus claire, ni plus instructive. La façade de la cathédrale de Troyes, qui fut élevée et décorée dans les premières années du xvie siècle, quoique mieux conçue, n'offrait pourtant rien de très savant. Aujourd'hui, toutes les niches sont vides, mais les comptes de l'église nous font connaître quelques-uns des sujets qui avaient été représentés[5]. Comme une des tours était dédiée à saint Pierre et l'autre à saint Paul, on avait sculpté, dans les voussures des portails, l'histoire des deux apôtres. Des scènes de la Passion, qui occupaient le portail central, complétaient cette décoration. Il y a au moins là une espèce d'ordre ; mais combien tout cela paraît pauvre et petitement conçu, à côté des grands ensembles dogmatiques du xiiie siècle, qui racontaient toute l'histoire du monde !

1. Les évangélistes et les Pères de l'Église sculptés sur les vantaux de la porte de Beauvais sont placés sur un seul rang dans cet ordre : saint Jean, saint Mathieu, saint Marc, saint Luc, saint Augustin, saint Grégoire, saint Jérôme, saint Ambroise (voir fig. 118 et 119). Il est évident que, dans la pensée de l'artiste, saint Jean correspondait à saint Augustin, saint Mathieu, à saint Grégoire, saint Marc, à saint Jérôme, saint Luc, à saint Ambroise.

2. Dans le tableau du Louvre (1516), comme dans la gravure du Maître de 1466, saint Jérôme a près de lui le lion de saint Marc, alors que les autres Pères de l'Église sont accompagnés de l'ange de saint Mathieu, du bœuf de saint Luc, de l'aigle de saint Jean.

3. J'ai été heureux de voir cette hypothèse confirmée par les faits. M. E. Delignières a remarqué, sous plusieurs statues, des écussons, qui ne peuvent être que ceux des corporations qui en firent les frais (*Réunion des soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1900, p. 288).

4. Commencée à la fin du xve siècle, comme Saint-Vulfran. Cette façade de Saint-Riquier offre d'ailleurs des idées ingénieuses : par exemple, au grand portail, les meneaux flamboyants du tympan deviennent les branches d'un arbre de Jessé. Mais cela n'est qu'ingénieux.

5. Voir L. Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*. Paris, 1870, in-8°.

Toutes les œuvres de la fin du moyen âge, si vastes qu'elles soient, se présentent comme des fragments : ce sont des chapitres isolés, ce n'est jamais un récit complet. L'art oublie qu'il doit aux ignorants un résumé de la science universelle. Les œuvres d'art de cette époque ne témoignent plus de la puissance d'esprit des ordonnateurs, mais seulement de la piété des confréries, des particuliers[1], des rois, — et parfois de leur orgueil[2].



Fig. 120. — Dieu parlant à Adam et à Ève
Bibl. Nat. Ms. lat. 9471, f° 7.

D'ailleurs, si l'on descend à l'examen du détail, on s'aperçoit que quelques-unes des grandes idées symboliques du XIIIe siècle sont devenues inintelligibles aux artistes. Donnons-en un ou deux exemples.

On sait que le XIIIe siècle, quand il représente la création, donne toujours à Dieu les traits de Jésus-Christ. Les théologiens, en effet, enseignaient que Dieu avait créé le monde par son Verbe. Telle était bien encore la doctrine de l'École au XIVe et au XVe siècle, mais elle n'arrivait plus jusqu'aux artistes; dès le temps de Charles V, ils l'ignoraient profondément. Rien n'est plus curieux que d'étudier le type du Créateur dans les Bibles historiales de la Bibliothèque Nationale, qui vont des premières années du XIVe siècle jusqu'au XVe, et forment une suite ininterrompue. Jusque vers 1350, c'est le Verbe, c'est Jésus-Christ qui crée le monde[3]. Mais alors on voit souvent apparaître un grand vieillard qui mesure la terre avec un compas et lance dans le ciel le soleil et les étoiles[4]. Certes, ce Dieu aux cheveux blancs, à la longue barbe blanche, a sa grandeur (fig. 120) ; il est l'Ancien des jours ; les siècles ont

1. Certaines statues qui décoraient la façade de la cathédrale de Troyes avaient été données par de simples particuliers (Pigeotte, *loc. cit.*, p. 119, n° 2). S'ils donnaient la statue de leur patron, ce qui n'est pas impossible, toute idée d'ensemble disparaissait. C'est le cas à Abbeville.

2. Que l'on pense aux statues de Charles V, de Charles VI, de Bureau de la Rivière et de leurs saints protecteurs, au flanc nord de la cathédrale d'Amiens. Voilà une forme de la vanité que le XIIIe siècle ne connut pas.

3. B. N., franç. 8, f° 10.

4. B. N., franç. 5, f° 5 et 6 (vers 1350) ; franç. 22912, f° 2 v° (enluminé de 1371 à 1375) ; franç. 3, f° 5 et suiv. (fin du XIVe siècle) ; franç. 9, f° 4 et 5 (commencement du XVe siècle) ; franç. 15393, f° 3 (commencement du XVe siècle) : franç. 247, f° 3 (commencement du XVe siècle). Ce sont les premières pages du Josèphe de Fouquet qui sont antérieures à Fouquet.

passé en laissant sur sa tête un peu de cendre. Déjà on pressent le formidable vieillard du plafond de la Chapelle Sixtine. Mais n'est-il pas vrai que les artistes qui l'ont imaginé avaient perdu toute intelligence de l'ancienne théologie?

On sait quel monde de pensées éveillaient dans l'esprit des théologiens du XIIe et du XIIIe siècle les quatre animaux évangéliques. Pour eux, ce sont à la fois des symboles de Jésus-Christ, des symboles des évangélistes et des symboles de l'âme chrétienne[1]. Les vieux sculpteurs s'associèrent à ces graves pensées et donnèrent aux quatre animaux une figure étrange et mystérieuse qui participe encore de la vision et du rêve. Au premier regard que nous jetons sur le tympan de Moissac, nous sommes avertis que ces animaux merveilleux sont des symboles, ou les signes d'une écriture sacrée.



Fig. 121. — Saint Luc.
Bibl. Nat. Miniature du Ms. franç. 924, f° 17.

Que l'on ouvre maintenant les manuscrits de la deuxième partie du XIVe siècle et du XVe tout entier, on y trouvera fréquemment les quatre animaux. Mais comme ils ont peu de style! et comme on sent bien qu'aucune grande pensée ne conduit plus la main de l'artiste! Dès le temps de Charles V, les miniaturistes ne savaient plus, évidemment, que les quatre animaux symbolisaient la naissance, la mort, la résurrection, l'ascension de Jésus-Christ, ainsi que les divers aspects de la vie chrétienne. Ils se contentaient de les associer aux évangélistes comme des attributs commodes et très propres à les faire reconnaître. Ils mettaient un aigle près de saint Jean, comme ils mettaient un lion près de saint Jérôme ou un porc près de saint Antoine. Dès lors, le lion, l'aigle, le bœuf n'ont plus rien de surnaturel; ce sont d'honnêtes animaux fort ressemblants, couchés aux pieds de leurs maîtres comme des chiens familiers. Parfois même le bœuf et le lion poussent la complaisance jusqu'à servir de pupitres à saint Luc et à saint Marc, qui écrivent l'Évangile sur leur dos; quant à l'aigle, il porte suspendu au cou un encrier et le présente docilement à la plume de saint Jean[2] (fig. 121 et 122). Nous voilà loin de la vision d'Ézéchiel : ce réalisme bourgeois ne laisse plus de place au

1. Pour tout cet ensemble d'idées, voir *L'Art religieux du* XIIIe *siècle*, 4e édit, p. 50 et suiv.

2. On trouve cela cent fois dans les livres d'Heures. Les exemples les plus anciens que je connaisse sont : B. N., latin 924, f° 17 et suiv. (fin du règne de Charles V, je crois) ; le manuscrit latin 18206 est un peu postérieur. A partir du XVe siècle, les exemples sont trop nombreux pour être signalés. Je relève, à ce propos, dans un volume du *Congrès archéologique* (Morlaix, Brest, 1896), cette singulière affirmation que l'encrier tenu par l'aigle est un motif breton. Les quelques exemples qu'offre la Bretagne sont tous d'une basse époque.

rêve[1]. Il est clair que, dès le milieu du XIV[e] siècle, les artistes avaient perdu toute intelligence des anciens symboles. L'art descend de la région des idées pures dans celle des sentiments, et de plus en plus il cesse d'être l'auxiliaire de la théologie.

II

Il y avait cependant une grande idée symbolique qui ne pouvait disparaître; c'était celle d'une harmonie préétablie entre l'Ancien et le Nouveau Testament. N'était-ce pas, aux yeux des Pères, une des preuves les plus fortes de la religion chrétienne? Dès les premiers temps, l'art avait donc exprimé ces divines consonances. On sait avec quelle ampleur le XIII[e] siècle avait traduit la pensée des théologiens, on se souvient qu'à Chartres les artistes n'ont jamais représenté un prophète, un patriarche, un roi de Juda, sans penser à Jésus-Christ.



Fig. 122. — Saint Jean l'Évangéliste.
Bibl. Nat. Miniature du Ms. franç. 924. f° 19.

Si peu théologiens que fussent les artistes du XV[e] siècle, ils n'ignoraient pas, eux non plus, que la Bible est une perpétuelle figure de l'Évangile : les oppositions consacrées reparaîtront donc souvent encore au XV[e] et même au XVI[e] siècle. Mais, si l'on étudie avec attention ces œuvres qui paraissent profondes, on s'aperçoit qu'elles se ressemblent toutes. Loin d'être le fruit de l'enseignement des théologiens ou de l'étude des anciens commentateurs, elles ne sont que des copies presque machinales d'originaux qui remontent au XIII[e] siècle. Cette imitation servile, d'où la pensée semble absente, atteste l'impuissance du XV[e] siècle à vivifier les anciens symboles. C'est ce qu'il importe d'établir ici.

Quand on ouvre, à la Bibliothèque Nationale, la belle Bible moralisée qui fut enluminée vers 1400 pour un grand seigneur inconnu[2], on y remarque des miniatures d'un symbolisme subtil, bizarre, et qui semble, à première vue, tout nouveau.

1. Les évangélistes eux-mêmes deviennent fort prosaïques. Ils sont représentés sous la figure de notaires coiffés de bons bonnets fourrés et enveloppés dans de confortables pelisses. Voir plus haut, p. 158.

2. Ms. franç. 166. Ce grand seigneur n'eut pas le plaisir de voir son livre terminé, car on y travaillait encore à la fin du XV[e] siècle. Plusieurs miniaturistes, dont deux sont exquis, s'y appliquèrent pendant au moins quatre-vingts ans et ne réussirent pas à l'achever.

Jamais les vitraux et les bas-reliefs de nos cathédrales du XIIIe siècle ne nous ont montré rien de tel. Chaque fait de l'Ancien et du Nouveau Testament est interprété comme une allégorie morale, ou mieux, comme une révélation d'un des aspects du monde moral.

Une miniature nous montre Dieu créant les reptiles, les oiseaux, les poissons ; en pendant, une autre miniature représente des paysans qui bêchent la terre, des moines qui méditent, un roi sur son trône. Quel rapport y a-t-il entre ces deux scènes ? — Une inscription nous l'apprend. Les reptiles symbolisent les hommes qui sont nés pour les choses de la terre et que les théologiens appellent « les actifs » ; les oiseaux, au contraire, sont les hommes qui vivent les yeux tournés vers le ciel, « les contemplatifs » ; les grands poissons qui dévorent les petits sont les puissants de ce monde[1]. Ainsi s'explique la miniature symbolique qui accompagne la scène de la création.

Plus loin nous rencontrons la lutte de Jacob et de l'ange[2]. En regard, une miniature représente un moine à genoux devant Jésus-Christ, pendant qu'un gentilhomme, indifférent à la présence de Dieu, s'apprête, le faucon sur le poing, à partir pour la chasse, et qu'une jeune femme se contemple dans son miroir. Un commentaire établit un rapport entre les deux scènes. L'ange qui lutta avec Jacob et lui toucha le nerf de la cuisse, c'est Dieu qui touche le cœur de l'homme et l'emplit du mépris de la chair et du monde : tel est ce moine qui méprise les vanités du siècle et s'agenouille devant Jésus-Christ (fig. 123).

Fig. 123. — Miniature interprétant le sens symbolique de la lutte de Jacob avec l'Ange.
Bibl. Nat. Ms. franç. 166, f° 10.

Ces deux exemples suffiront à faire comprendre la méthode de l'auteur : la Bible lui apparaît comme une vaste allégorie morale.

Ce curieux livre n'est pas unique ; on peut en citer plusieurs autres qui sont absolument identiques ou qui n'en diffèrent que par des nuances. Le plus célèbre est la Bible moralisée qui, en 1404, faisait partie de la bibliothèque des ducs de

1. F° 1 v°.
2. F° 10.

Bourgogne[1]. On ne peut feuilleter ce beau manuscrit sans penser que le tragique Jean sans Peur en a tourné les pages, et a peut-être été édifié par les belles harmonies morales que lui faisait entrevoir le commentaire[2].

Un observateur superficiel pourrait juger, sur ces exemples, que le vieux génie symbolique du moyen âge, loin de mourir au xve siècle, se renouvelle et rajeunit : il n'en est rien pourtant. Ce symbolisme moral, un peu étrange, qui peut paraître une nouveauté, n'en est pas une. Les miniaturistes du xve siècle n'ont fait que copier et copier, servilement, les miniaturistes du xiiie. Ces subtiles allégories ont été inventées dans la première partie du xiiie siècle par un moine, qui était vraisemblablement un dominicain ; son livre, où tout parle des devoirs de la vie monastique, était évidemment destiné aux religieux de son couvent. La Bibliothèque Nationale, l'Université d'Oxford et le Musée britannique se partagent les fragments du manuscrit type d'où les autres dérivent[3]. C'est un recueil de miniatures de la première partie du xiiie siècle, où le symbole moral est rapproché du fait ; un commentaire explique tous ces mystères, qu'assurément personne ne s'aviserait de deviner.

Il ne faut donc pas parler, à propos de cette famille de manuscrits, du génie symbolique du xve siècle. Nos miniaturistes copiaient, rien de plus. Il est vrai qu'ils copiaient avec charme : les scènes encore hiéroglyphiques du xiiie siècle deviennent sous leur pinceau de petits tableaux de genre fort aimables. Dans le manuscrit français 166, la partie qui date du milieu du xve siècle est d'un art exquis. Ces froides allégories morales s'animent et deviennent des scènes vivantes, parfois voluptueuses. L'artiste met une complaisance marquée à représenter le péché ; le bon apôtre fait semblant d'imiter, mais il substitue tout doucement à la formule son expérience. Plus d'une de ses fines peintures eût scandalisé le grave auteur du xiiie siècle. Au fond, ces artistes du xve siècle étaient de plus en plus étrangers à l'esprit de leur modèle.

Mais n'est-ce pas prononcer un peu vite ? Est-il permis, sur l'examen de quelques miniatures, d'affirmer que le xve siècle n'eut pas le génie du symbole ?

Si les manuscrits ne nous donnent rien, ne peut-on pas trouver ailleurs des œuvres symboliques vraiment nouvelles ? Voici, par exemple, les incomparables tapisseries de la Chaise-Dieu[4]. Toutes les scènes de la vie du Christ y sont mises en

1. B. N., franç. 167. Le livre est des environs de 1400.

2. Dans la première partie du xve siècle, un artiste inconnu enlumina, pour la famille de Rohan, un admirable livre d'Heures, B. N., latin 9471, qui offre dans ses marges des allégories analogues.

3. B. N., latin 11560 ; bibliothèque de l'Université d'Oxford, ms. 270 B du fonds Bodléien ; Musée britannique, mss. 1.526, 1.527 du fonds Harléien. Léopold Delisle a parfaitement expliqué cette filiation dans l'*Histoire littéraire de la France,* t. XXXI, p. 216. Voir aussi l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'A. Michel, t. II, p. 336. M. le comte A. de Laborde a donné une magnifique reproduction de la Bible moralisée : *La Bible moralisée conservée à Oxford, Paris et Londres, reproduct. intégrale du ms. du* xiiie *siècle,* Paris, Tome I, 1911, Tome II, 1912, Tome III, 1913. 3 vol. in-fol.

4. Elles furent données en 1518 par Jacques de Saint-Nectaire, mais elles ont probablement été commencées dès 1492 ; c'est à cette date que Jacques de Saint-Nectaire devint abbé de la Chaise-Dieu.

rapport avec deux événements de l'Ancien Testament et avec quatre textes prophétiques. Le XIIIe siècle lui-même n'a rien produit, en ce genre, de plus complet, ni de plus riche ; et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que plusieurs de ces rapprochements symboliques semblent nouveaux et tout à fait étrangers à la tradition. Par exemple, en regard du Massacre des Innocents, on voit, d'un côté, Saül faisant tuer tous les prêtres qui avaient accueilli David, de l'autre, Athalie faisant, pour régner, égorger ses petits-fils. En regard de l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, on voit, d'une part, David vainqueur rapportant la tête de Goliath, et, de l'autre, le prophète Élisée accueilli triomphalement aux portes de la ville. Ces figures, ainsi que plusieurs autres, ne se rencontrent jamais dans nos cathédrales du XIIIe siècle. Peut-on dire que l'artiste qui a choisi ces sujets et ordonné ces œuvres complexes avait perdu le sens des symboles ?

Les tapisseries de la Vie de la Vierge, à la cathédrale de Reims[1], sont peut-être plus extraordinaires encore. Les passages de l'Ancien Testament qui sont mis en rapport avec les événements de la vie de Marie sont parfois si bizarres, si éloignés du fait préfiguré, qu'on se demande comment l'artiste a pu avoir l'idée d'en faire des symboles.

On voit, par exemple, dans la tapisserie consacrée à la Présentation de la Vierge au Temple, des pêcheurs qui retirent de leurs filets une table d'or, et qui en font hommage au temple du Soleil. La fuite en Égypte est commentée par deux épisodes : d'un côté, on voit Jacob renvoyé par son père à Laban, de l'autre, David descendant d'une fenêtre par une corde pour échapper à Saül. N'est-il pas naturel de penser que ces curieux rapprochements ont été imaginés par le XVe siècle ? Loin d'être étrangers au symbolisme, ces artistes semblent possédés de la plus furieuse manie symbolique.

Mais ce ne sont là que des apparences : j'y ai été trompé longtemps, mais j'ai fini par découvrir que rien de tout cela n'était original. Les tapisseries de la Chaise-Dieu et les tapisseries de Reims ont été ordonnées d'après deux recueils symboliques, dont l'un, la *Bible des pauvres*, remonte au XIIIe siècle, et peut être même au XIIe, et dont l'autre, le *Speculum humanæ Salvationis*, est des premières années du XIVe. C'est à ces deux livres que les artistes du XVe et du XVIe siècle doivent tout ce qu'ils savent des anciens symboles, et ils en copient purement et simplement les dessins en les rajeunissant. Nous allons voir que toutes les œuvres figuratives de la fin du moyen âge ne sont que des arrangements de ces vieux originaux[2].

La *Bible des pauvres* et le *Speculum humanæ Salvationis* ont eu une si grande influence sur l'art, qu'il est nécessaire d'en dire ici quelques mots.

1. Les tapisseries de Reims paraissent tout à fait contemporaines de celles de la Chaise-Dieu ; on les trouvera reproduites dans le livre de Madame Sartor, *Les tapisseries de Reims*, Reims, 1912, in-8°.

2. J'ai présenté ces résultats dans un mémoire lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1902 et dans une suite d'articles de la *Revue de l'art ancien et moderne* de 1905.

La *Bible des pauvres* n'est pas autre chose qu'un recueil d'images, que l'on rencontre pour la première fois à la fin du XIII[e] siècle, mais qui remonte probablement plus haut [1]. L'artiste y raconte la vie de Jésus-Christ à la manière du XIII[e] siècle, c'est-à-dire en développant longuement l'Enfance et la Passion, et en supprimant, ou à peu près, la Vie publique. L'œuvre se termine non pas par l'Ascension, mais par le second avènement du Christ, c'est-à-dire par le Jugement dernier.

Chaque scène de la vie de Jésus-Christ est mise en rapport avec deux faits de l'Ancien Testament qui en sont les figures; en même temps, quatre prophètes, disposés dans des médaillons, déroulent des banderoles et font entrevoir, à mots couverts, tous les mystères de l'Évangile. Un texte très court explique chacune des figures de l'Ancien Testament; mais il est clair qu'ici le texte est peu de chose et qu'un pareil livre est fait surtout pour parler aux yeux.

Le plus ancien manuscrit connu de la *Bible des pauvres*, celui du monastère de Saint-Florian, en Autriche [2], est des environs de 1300. Longtemps l'ouvrage n'eut aucun titre ; il ne prit le nom de *Bible des pauvres* qu'à une date assez tardive [3]. Ce nom, d'ailleurs, est fort ancien, puisqu'on le rencontre dès le XIII[e] siècle, mais alors il s'appliquait à des abrégés de la Bible qui n'ont aucun rapport avec le livre que nous étudions.

On a pensé que la *Bible des pauvres* avait été imaginée en Allemagne. C'est en Allemagne, en effet, ou en Autriche, qu'on en a découvert les plus anciens manuscrits [4]. Mais si c'est là une présomption, ce n'est pas une preuve; je ne vois même pas qu'on ait établi que ces manuscrits trouvés en Allemagne soient allemands.

D'ailleurs, tant que la *Bible des pauvres* s'est présentée sous la forme d'un manuscrit, elle n'a eu que peu d'action sur l'art. Elle ne devint populaire et elle ne fut adoptée par les artistes que le jour où une édition xylographique en multiplia les exemplaires [5].

Quand parut la première édition xylographique de la *Bible des pauvres*? Il est difficile de le dire avec précision; cependant, les costumes des personnages semblent indiquer une époque assez voisine du milieu du XV[e] siècle. Il est encore plus difficile de désigner le pays où les planches du livre furent dessinées et gravées :

1. M. J. Guibert a montré dans la *Revue des Bibliothèques* (août, sept. 1905) que la *Bible des pauvres* se rattachait à l'*Aurora* de Pierre de Riga, et pouvait, par conséquent, remonter aux dernières années du XII[e] siècle.

2. Et non celui de la Bibliothèque de Constance, comme l'avaient cru Laib et Schwarz, *Biblia pauperum*, Fribourg en Brisgau, 1896.

3. Ce titre apparaît sur le manuscrit de Wolfenbüttel, mais il a été ajouté après coup.

4. Ils ont été étudiés d'abord par Heider, dans *Iahrbuch der K. K. Centralcommission*, Vienne, 1861, t. V ; puis par Schreiber dans la préface de la *Biblia pauperum*, publiée par Paul Heitz, Strasbourg, 1903. Schreiber a étudié et classé trente-trois manuscrits de la *Bible des pauvres*. Son travail est très intéressant. On voit l'iconographie et la disposition des scènes se modifier peu à peu et se rapprocher du type qui a été adopté dans les premières éditions xylographiques.

5. On sait que ce qui caractérise les éditions xylographiques, c'est que le dessin et le texte sont gravés sur la même planche de bois.

on les a crues tour à tour allemandes, flamandes, hollandaises; on commence à soupçonner qu'elles pourraient bien être françaises. M. Schreiber, l'historien des origines de la gravure, qui fit longtemps la part si petite à la France [1], est maintenant amené à reconnaître que les planches de la *Bible des pauvres* ressemblent à certaines gravures sur bois dont l'origine française semble évidente [2]. Peut-être sera-t-il possible un jour d'affirmer que l'édition xylographique de la *Bible des pauvres* est née en France [3].

Le *Speculum humanæ Salvationis* est un peu moins ancien que la *Bible des pauvres.* Une note qu'on rencontre dans plusieurs manuscrits [4] nous apprend que « le livre appelé *Speculum humanæ Salvationis* est une compilation nouvelle, éditée par un auteur qui a voulu taire son nom par humilité [5] ». L'auteur est donc un homme qui a grandi à la fin du xiiie siècle et qui participe encore à son esprit [6]. Renchérissant sur ses devanciers, il oppose, à chaque fait de la Vie de la Vierge et de la vie de Jésus-Christ, non pas deux, mais trois figures empruntées à l'Ancien Testament : l'Annonciation, par exemple, est symbolisée par le Buisson ardent, la Toison de Gédéon et la Rencontre de Rébecca et d'Éliézer. Comme il n'est pas toujours facile de trouver dans l'Ancien Testament trois passages vraiment caractéristiques qui puissent se rapporter tous les trois, avec une égale vraisemblance, à chaque fait évangélique, l'auteur s'est trouvé plus d'une fois dans l'embarras. Il avait promis plus qu'il ne pouvait tenir; de là maint rapprochement forcé que la tradition des Pères ne saurait autoriser [7].

Le *Speculum humanæ Salvationis* est, comme la *Bible des pauvres*, un livre d'images; le texte, pourtant, y tient une plus grande place; un long commentaire en prose rimée accompagne chaque scène figurative et en donne le sens [8]. Les miniatures pourraient disparaître, le livre conserverait quelque chose de son intérêt; et, en effet, il existe des manuscrits du *Speculum humanæ Salvationis* qui ne sont pas

1. Voir Schreiber, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Berlin, 1891-1900.

2. Préface de la *Biblia pauperum* éditée par Heitz. M. Bouchot a revendiqué les droits de la France dans un remarquable livre : *Les deux cents incunables xylographiques du département des Estampes*, Paris, 1903.

3. M. F. Guibert (*loc. cit.*) croit que l'édition xylographique à 40 planches de la *Bible des pauvres* a été publiée par l'Ordre du Carmel. Il remarque que les prophètes Élie et Élisée, ancêtres légendaires de l'Ordre du Carmel, sont représentés avec le costume des Carmes.

4. Notamment B. N., latin 9587.

5. « Incipit prohemium cujusdam nove compilationis edite sub anno millesimo CCCXXIV. Nomen auctoris humilitate siletur et titulus sive nomen operis est *Speculum humanæ Salvationis.* » C'est donc bien vainement que des manuscrits postérieurs attribuent le livre à Ludolphe le Chartreux ou à Vincent de Beauvais. On a prononcé aussi, sans raison, sur la foi de Tritenheim, le nom de Conrad d'Alzheim.

6. M. Perdrizet, dans son *Étude sur le Speculum humanæ Salvationis,* Paris, 1908, s'est efforcé de montrer que le livre était d'origine dominicaine par de bons arguments.

7. Quelques-unes de ces figures sont empruntées à des auteurs profanes. La légende de la table d'or recueillie par des pêcheurs vient de Valère Maxime. Voir Perdrizet, *ouv. cit.*, p. 95.

8. Il est à noter que les prophètes et les textes prophétiques manquent dans le *Speculum humanæ Salvationis*, sauf dans celui de la Bibliothèque de Bruxelles.

illustrés. Il est bien évident, néanmoins, que c'est par ses miniatures que le livre a séduit[1].

Ce sont ces miniatures qu'a reproduites librement le graveur inconnu qui donna, un peu après le milieu du xv[e] siècle, la première édition, moitié xylographique, moitié imprimée, du *Speculum*[2]. Le livre eut un grand succès : ce qui le prouve, c'est qu'il transforma la *Bible des pauvres* elle-même. Les premières éditions de la *Bible des pauvres* ne se composaient, en effet, que de quarante planches. Vers 1470 ou 1480, il en parut une édition en cinquante planches[3] : or, les dix planches nouvelles, consacrées à la Vie de la Vierge et à quelques épisodes de la Vie de Jésus-Christ, sont des emprunts faits au *Speculum*.

Il reste à prouver que les œuvres symboliques du xv[e] siècle ont été inspirées par ces deux modèles : rien ne sera plus facile.

C'est aux environs de 1400 que les artistes commencèrent à chercher dans le manuscrit du *Speculum humanæ Salvationis* des motifs symboliques. Le miniaturiste qui enlumina les *Très belles Heures* du duc de Berry y recourt déjà. Cet admirable livre a péri dans l'incendie de la Bibliothèque de Turin, mais heureusement il avait été photographié[4]. En étudiant ces reproductions, on remarquera que les épisodes de la Passion sont accompagnés de scènes de l'Ancien Testament. Ces scènes sont évidemment des figures ; mais, si familier que l'on soit avec l'esprit du moyen âge, on ne peut pas ne pas être surpris de leur étrangeté. Par exemple, près de Jésus cloué sur la croix, on voit Tubal, père des forgerons, qui frappe sur une enclume, et, tout à côté, le prophète Isaïe que les bourreaux coupent en deux avec une scie.

Certes, si l'artiste avait été capable d'imaginer des rapprochements aussi subtils, il eût été le plus ingénieux des théologiens. Mais il n'a rien imaginé, il a simplement copié dans le *Speculum humanæ Salvationis* deux des figures qui accompagnent la Mise en croix[5]. Les autres rapprochements symboliques qu'on rencontre dans les Heures de Turin ont la même origine[6].

1. Les manuscrits du *Speculum humanæ Salvationis* sont très nombreux. Je citerai à la Bibliothèque Nationale : mss. latins, 511, 512, 9584, 9585, 9586; mss. franç., 188, 400, 460, 6275. Il est encore impossible de savoir si le livre a été composé en France ou ailleurs. MM. J. Lutz et P. Perdrizet ont publié une reproduction d'un manuscrit du *Speculum humanæ Salvationis*, qui sera fort utile : *Speculum humanæ Salvationis* publié par J. Lutz et P. Perdrizet, 2 vol. in-4°, 1907-1909.

2. Voir Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. I, p. 209.

3. C'est l'édition qui vient d'être publiée par MM. Heitz et Schreiber, d'après l'exemplaire unique de Paris.

4. Les reproductions du manuscrit de Turin ont été publiées par M. le comte Durrieu à l'occasion du jubilé de Léopold Delisle.

5. Le texte nous apprend comment Tubal préfigure le supplice de Jésus-Christ. On va voir que rien n'est plus subtil : « En frappant avec ses marteaux, dit l'auteur, Tubal inventa la musique. Or, pendant que Jésus-Christ était cloué sur la croix à coups de marteaux, jaillissait de sa bouche, comme la plus douce des musiques cette prière : « Pardonnez-leur, parce qu'ils ne savent ce qu'ils font. »

6. Par exemple, près de Jésus flagellé, on voit, comme dans le *Speculum*, Job tourmenté par le diable et par sa femme.

Dès lors, on peut affirmer que tout artiste qui se respecte a, dans son atelier, un manuscrit du *Speculum humanæ Salvationis*. Jean Van Eyck en avait un, et en voici la preuve.

Il fit, en 1440, pour l'église Saint-Martin d'Ypres, un triptyque que la mort l'empêcha d'achever[1]. Le panneau central est consacré à la Vierge portant l'Enfant; le volet de droite représente le Buisson ardent et la Toison de Gédéon; le volet de gauche, la Verge fleurie d'Aaron et la Porte fermée d'Ézéchiel. Ce sont justement les figures qui, dans le *Speculum humanæ Salvationis*, se rapportent à la virginité de Marie. On peut objecter, il est vrai, que ces types sont traditionnels, et que Van Eyck pouvait les trouver partout. Mais que l'on regarde au revers des volets. On y verra une scène toute nouvelle et dont la peinture n'offre pas d'exemple avant cette date : la vision de l'*Ara cœli*. La Sibylle de Tibur lève la main et montre à l'empereur Auguste la Vierge et l'Enfant qui apparaissent dans le ciel. Or, il se trouve que la scène entre la Sibylle et Auguste accompagne, dans le *Speculum*, le miracle de la Verge d'Aaron, et vient immédiatement après le Buisson ardent et la Toison de Gédéon, qui sont à la page précédente. Il n'y a donc pas de doute; la présence, dans l'œuvre de Van Eyck, d'un sujet aussi nouveau que l'Entrevue d'Octave et de la Sibylle — sujet qui n'est entré dans l'art que par l'intermédiaire du *Speculum humanæ Salvationis* — fait cesser toute incertitude. D'ailleurs, il est visible que Van Eyck a emprunté au manuscrit qu'il avait sous les yeux l'idée de représenter la *porta clausa* du prophète comme une porte de ville qui s'ouvre entre deux tours, et le Buisson ardent sous la figure d'un arbre au tronc élancé qui s'épanouit par le haut.

Le *Speculum humanæ Salvationis* était donc dans l'atelier de Van Eyck. Il était aussi dans celui de Rogier Van der Weyden. Quand il peignit pour Bladelin, vers 1460, le fameux triptyque de la Nativité (fig. 26)[2], il ne chercha pas bien loin le sujet des deux volets. Il ouvrit son manuscrit à la page de la Nativité : il prit, pour un des côtés, l'Entrevue d'Auguste et de la Sibylle, et, pour l'autre, la Vision des trois Mages qui contemplent l'étoile et y voient apparaître la figure d'un enfant. On peut même, je crois, affirmer que le livre de Rogier Van der Weyden appartenait à cette classe de manuscrits où — par suite d'une légère erreur — l'Entrevue de la Sibylle et d'Octave est placée immédiatement à côté de la Vision des trois Mages[3].

Mais quel artiste flamand n'avait pas le *Speculum humanæ Salvationis*? Grâce à

1. Ce triptyque a figuré à l'Exposition des primitifs de Bruges en 1902. Il appartenait à M. Helleputte, de Louvain. Les documents qui concernent ce tableau ont été publiés dans la *Revue de l'art chrétien*, 1902, p. 1-6.

2. Aujourd'hui au Musée de Berlin.

3. C'est le cas pour le manuscrit latin 9585 de la Bibliothèque Nationale. Dans ce manuscrit, la Vision des trois Mages accompagne la Nativité, tandis que, dans les autres manuscrits, elle est placée plus loin.

ce précieux livre, plus d'un, qui n'était sans doute pas très grand clerc, fait figure de théologien[1].

Vers 1460, cependant, parut la première édition xylographique de la *Bible des pauvres*. Le livre, qui avait été peu connu tant qu'il était resté manuscrit, commença à être adopté par les artistes. Parfois, ils le préférèrent au *Speculum humanæ Salvationis*, mais la plupart du temps ils usèrent de l'un et de l'autre.

C'est en combinant ces deux modèles qu'un artiste inconnu de la fin du xv[e] siècle composa les cartons des tapisseries de la Chaise-Dieu. Il doit cependant beaucoup plus à la *Bible des pauvres* qu'au *Speculum*.

Comme la *Bible des pauvres*, en effet, les tapisseries nous montrent d'abord l'Enfance de Jésus-Christ, puis la Passion, enfin, le Jugement dernier ; comme la *Bible des pauvres*, les tapisseries rapprochent, de chaque fait du Nouveau Testament, deux événements qui en sont la figure et quatre versets prophétiques.

Mais c'est dans le détail que les ressemblances sont frappantes. Chaque tapisserie est presque toujours une copie exacte de la *Bible des pauvres*. Qu'on examine, par exemple, la première page de la *Bible des pauvres*. On y verra, au milieu, l'Annonciation, accompagnée, à gauche, de la Tentation d'Ève, à droite, de l'épisode de la Toison de Gédéon ; au-dessus et au-dessous, deux prophètes, en buste, apparaissent dans des niches d'architecture et tiennent des banderoles. Telle est, exactement, l'économie de la première tapisserie de la Chaise-Dieu : l'artiste s'est contenté de rajeunir les costumes et d'enrichir le décor, mais il a copié jusqu'aux inscriptions qui couvrent les banderoles des prophètes. Un coup d'œil jeté sur les reproductions en dira plus que tous les commentaires (fig. 124 et 125).

Il en est ainsi de quatorze tapisseries de la Chaise-Dieu : elles reproduisent très exactement quatorze pages de la *Bible des pauvres*[2] (fig. 126 et 127).

Viennent ensuite cinq tapisseries qui sont également copiées de la *Bible des pauvres*, mais avec un visible désir de simplification. En effet, trois tapisseries, au lieu de nous montrer deux scènes de l'Ancien Testament, ne nous en montrent

1. Deux volets de l'école de Bouts (collection Crews) représentent le Buisson ardent et la Toison de Gédéon. Il est évident que la partie centrale (elle a disparu) représentait la Nativité.

2. 1° Annonciation (Ève avec le serpent, la Toison de Gédéon) ; 2° La Nativité (le Buisson ardent, la Verge fleurie d'Aaron) ; 3° Massacre des Innocents (Saül fait tuer les prêtres, Athalie fait tuer ses petits-fils) ; 4° Tentation de Jésus-Christ (Adam et Eve tentés, Ésaü vendant son droit d'aînesse) ; 5° Résurrection de Lazare (Élie ressuscite le fils de la veuve, Élisée ressuscite un enfant) ; 6° Entrée de Jésus Christ à Jérusalem (David apporte la tête de Goliath, Élisée reçu aux portes de la ville) ; 7° La Cène (Abraham et Melchisédech, la Manne) ; 8° Le Portement de croix (Isaac porte le bois du sacrifice, la Veuve de Sarepta recueille deux morceaux de bois) ; 9° Jésus-Christ en croix (le Sacrifice d'Abraham, le Serpent d'airain) ; 10° Mise au tombeau (Joseph descendu dans la citerne, Jonas jeté à la baleine) ; 11° Résurrection de Jésus-Christ (Samson enlève les portes de la ville, Jonas vomi par la baleine) ; 12° Ascension de Jésus-Christ (Énoch enlevé au ciel, Char de feu d'Élie) ; 13° Descente du Saint-Esprit (Moïse reçoit la Loi, le Feu du ciel consume l'offrande d'Élie) ; 14° Couronnement de la Vierge (Salomon fait asseoir sa mère auprès de lui, Assuérus et Esther).

qu'une[1]. Enfin, deux tapisseries sont nées de la combinaison de deux pages de la *Bible des pauvres* fondues en une seule[2]. C'est évidemment à des raisons d'économie qu'il faut attribuer ces simplifications.

Restent huit tapisseries, où se trahit une autre influence : celle du *Speculum humanæ Salvationis*. Ces huit tapisseries, en effet, sont soit des copies exactes du *Speculum*[3], soit des combinaisons du *Speculum* et de la *Bible des pauvres*[4], avec des variantes[5].

Que l'artiste ne soit pas resté jusqu'au bout fidèle à la *Bible des pauvres* et qu'il ait cru devoir recourir au *Speculum humanæ Salvationis*, c'est une preuve que les deux livres étaient aussi connus l'un que l'autre à la fin du xve siècle.

Les tapisseries de la cathédrale de Reims vont nous offrir, d'ailleurs, un compromis analogue. Elles sont consacrées, comme on sait, à l'histoire de la Vierge. Elles ont été données à la cathédrale par l'archevêque Robert de Lénoncourt, qui les fit peut-être commencer l'année même où il prit possession du siège de Reims, c'est-à-dire en 1509; en 1530, elles étaient terminées. Elles sont donc presque contemporaines de celles de la Chaise-Dieu. Toutes ces tapisseries ne sont pas symboliques; plusieurs n'ont rien de figuratif. Mais il en est huit où un événement de la vie de la

Fig. 124.
L'Annonciation, avec Ève et le Serpent et la Toison de Gédéon.
Bible des pauvres.

1. 1° Les Saintes Femmes au tombeau (Ruben fait sortir son frère du puits); 2° Jésus apparaît à Madeleine (le Roi vient voir Daniel dans la fosse aux lions) ; le Jugement dernier (Jugement de Salomon).

2. 1° La fuite en Égypte (David s'échappe par une fenêtre, l'idole Dagon s'effondre devant l'Arche, sujet qui accompagne, dans la *Bible des pauvres*, la Chute des idoles); 2° Baiser de Judas (Abner tué par Joab, Chute des mauvais anges, sujet qui, dans la *Bible des pauvres*, accompagne la Chute des soldats qui veulent s'emparer de Jésus-Christ).

3. 1° Adoration des Mages (les Trois soldats apportant de l'eau à David, la Reine de Saba devant Salomon); 2° Le Christ flagellé (Achior flagellé, Job tourmenté par le diable); 3° Le Christ insulté (Ivresse de Noé, le Roi des Ammonites et les envoyés du roi David); 4° Jésus-Christ aux limbes (Loth sauvé de Sodome, les Trois Hébreux dans la fournaise).

4. Baptême de Jésus-Christ (Passage de la Mer Rouge, figure empruntée à la *Bible des pauvres ;* Naaman le lépreux guéri dans le Jourdain, figure empruntée au *Speculum*).

5. Il reste trois tapisseries (Pilate se lave les mains, Judas et les trente deniers, l'Incrédulité de saint Thomas) qui sont accompagnées de types empruntés à la *Bible des pauvres*, mais avec quelques variantes.

Vierge est rapproché de deux faits de l'Ancien Testament. Or, ces huit tapisseries sont des copies soit de la *Bible des pauvres*, soit du *Speculum humanæ Salvationis*. C'est pour avoir ignoré ces particularités que les auteurs qui ont décrit les tapisseries de Reims n'en ont pas toujours compris le sens[1].

Sept tapisseries ont été exécutées d'après la *Bible des pauvres*. Ce sont : le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, l'Assomption. Deux figures bibliques accompagnent chaque scène.



Fig. 125. — L'Annonciation, avec Ève et le Serpent et la Toison de Gédéon.
Tapisserie de la Chaise-Dieu. (D'après Jubinal.)

Il suffira de donner un exemple. La *Bible des pauvres* nous montre, à côté de l'adoration des Mages, Abner à genoux devant David et la reine de Saba à genoux devant Salomon ; en haut, David et Isaïe tiennent des banderoles. Ce sont exactement les scènes et les personnages que nous présente la tapisserie de Reims. La composition est évidemment mieux entendue, les costumes sont plus riches, le décor a une ampleur qu'on chercherait vainement dans l'original : on le reconnaît pourtant au premier coup d'œil. Les six autres tapisseries sont des copies aussi fidèles de la *Bible des pauvres*[2].

La huitième tapisserie est empruntée au *Speculum humanæ Salvationis*. Elle montre la Présentation de la Vierge au Temple. Deux faits de l'Ancien Testament accompagnent cette scène : la fille de Jephté venant à la rencontre de son père ; puis, des pêcheurs retirant de leurs filets une table d'or qu'ils portent dans le temple

1. Ch. Loriquet, *Les Tapisseries de la cathédrale de Reims*, 1882.

2. L'artiste avait sous les yeux une *Bible des pauvres* complète (en 50 scènes). Voici les scènes représentées : 1° Mariage de la Vierge (Sara mariée à Tobie, Rebecca mariée à Isaac) ; Annonciation (Ève et le serpent, Toison de Gédéon) ; 3° Nativité (Moïse et le Buisson ardent, Verge fleurie d'Aaron) ; 4° Adoration des Mages (David à genoux devant Abner, la Reine de Saba devant Salomon) ; 5° Jésus enfant présenté au Temple (Présentation du premier né, Samuel présenté par Anne) ; 6° Fuite en Égypte (Jacob envoyé par son père à Laban, Michol faisant échapper David) ; 7° Assomption et couronnement de la Vierge (Salomon et sa mère, Esther et Assuérus). L'artiste a poussé la fidélité jusqu'à reproduire les inscriptions de la *Bible des pauvres* qui expliquent les sujets. Par exemple, au-dessous de l'Adoration des Mages et de ses symboles bibliques, il a écrit : *Plebs notat hæc gentes Christo jungi cupientes*. Mme Sartor a publié en 1912 un bon livre sur les *Tapisseries de Reims*, Reims, in-8°.

du Soleil. Ces figures sont justement celles qui, dans le *Speculum humanæ Salvationis*, accompagnent la Présentation de la Vierge. L'artiste a eu recours au *Speculum* parce que la Présentation de la Vierge au Temple ne figure pas dans la *Bible des pauvres* [1].

On voit de quelle faveur ont joui nos deux livres auprès des artistes qui dessinaient les cartons des tapisseries. A vrai dire, il n'y a guère de tapisserie symbolique qui ne soit inspirée de l'un ou de l'autre de ces ouvrages. Qu'on me permette d'en donner encore une ou deux preuves.



Fig. 126. — La Mise au Tombeau, avec Joseph descendu dans le puits et Jonas. *Bible des pauvres.*

Dans le trésor de la cathédrale de Sens, une très belle tapisserie de la fin du xve siècle nous montre le Couronnement de la Vierge accompagné de deux scènes de l'Ancien Testament qui en sont la figure : le Couronnement de Bethsabé par Salomon, et le Couronnement d'Esther par Assuérus (fig. 128). Or ces trois scènes se retrouvent exactement dans une page de la *Bible des pauvres*, dont la tapisserie de Sens est une copie.

A Chalon-sur-Saône, dans l'ancienne cathédrale, une grande tapisserie du xvie siècle est consacrée à l'Eucharistie. On voit, à côté de la Cène, trois épisodes de l'Ancien Testament qui en sont la figure : Melchisédech offrant le pain à Abraham, les Hébreux recueillant la manne dans le désert, enfin la Pâque juive. Or, dans le *Speculum humanæ Salvationis*, la Cène est justement accompagnée de ces trois figures.

Une tapisserie flamande, conservée à Madrid, met en parallèle avec la Nativité le Buisson ardent de Moïse et la Verge d'Aaron : on reconnaît la *Bible des pauvres*, à laquelle l'artiste a emprunté aussi les textes prophétiques que déroulent Isaïe et Michée.

1. Il y a encore quatre tapisseries, dont je n'ai trouvé le modèle ni dans la *Bible des pauvres* ni dans le *Speculum* et qui ont pu être composées par un théologien. Ce sont : 1° Anne et Joachim chassés par le prêtre (Adam et Ève chassés du paradis, Anna, mère de Samuel, chassée par Héli) ; 2° Naissance de la Vierge (Lutte de Jacob et de l'ange, l'Anesse de Balaam, figure qui se trouve dans la *Bible des pauvres*) ; 3° La Visitation (les Hébreux dans la fournaise, Habacuc et Daniel) ; 6° Mort de la Vierge (Mort de Marie, sœur de Moïse, mort de Sara, femme d'Abraham).

Il serait superflu d'insister. Ces exemples suffisent à prouver que le *Speculum humanæ Salvationis* et la *Bible des pauvres* ont été, pour les peintres décorateurs attachés aux grands ateliers de tapisserie, de véritables manuels.

Les peintres verriers doivent aussi quelque chose à ces deux livres ; ils leur devaient même probablement plus que nous ne pouvons l'imaginer aujourd'hui. Plusieurs des œuvres fragiles que la *Bible des pauvres* et le *Speculum* leur avaient inspirées ont certainement disparu ; mais il en reste au moins une[1].

Je veux parler des deux grandes verrières de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme), qui se sont conservées presque intactes ; elles sont du xvie siècle. L'une, celle du midi, est consacrée aux épisodes de la Passion ; l'autre, celle du nord, à des scènes figuratives empruntées à l'Ancien Testament : à chaque panneau historique du premier vitrail correspond un panneau symbolique du second.



Fig. 127. — La Mise au Tombeau,
avec Joseph descendu dans le puits et Jonas.
Tapisserie de la Chaise-Dieu. (D'après Jubinal.)

Cette œuvre, si bien ordonnée, fit jadis l'admiration de Dulaure, qui s'étonnait de la science théologique de l'artiste : c'était admirer à côté. L'artiste avait tout simplement sous les yeux une *Bible des pauvres*, qu'il a copiée avec fidélité ; mais, comme la place lui était ménagée, au lieu d'opposer à chaque fait du Nouveau Testament deux figures de l'Ancien, il n'en a opposé qu'une. A Jésus entrant à Jérusalem ne correspond que le Retour triomphal de David ; à la Cène ne correspond que la Récolte de la manne. Comme d'ordinaire, le *Speculum humanæ Salvationis* a été consulté en même temps que la *Bible des pauvres :* à la Flagellation, en effet, répond l'épisode d'Achior attaché à un arbre et fustigé par les serviteurs d'Holopherne, figure qui ne se rencontre pas dans la *Bible des pauvres*, mais qu'on trouve dans le *Speculum*.

Les sculpteurs qui décorèrent, au xve et au xvie siècle, les portails de nos églises, doivent, eux aussi, quelque chose à nos deux livres.

Le portail central de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne en Dauphiné, privé

1. En Alsace, les vitraux de Mulhouse sont une copie du *Speculum humanæ Salvationis :* voir J. Lutz et P. Perdrizet, *ouv. cit.*

de ses statues, a conservé les charmantes figurines de ses voussures[1], où l'on reconnaît sans peine les oppositions consacrées. A une scène du Nouveau Testament correspond une scène de l'Ancien : en face de l'Adoration des Mages, par exemple, des guerriers apportent à David l'eau de la citerne, figure empruntée au *Speculum humanæ Salvationis*; en face de l'Ascension, Élie s'élève au ciel sur un char de feu, figure empruntée à la *Bible des pauvres*[2]. Ainsi l'artiste a demandé ses modèles tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ces deux livres célèbres.

Plusieurs portails, privés maintenant de leurs statuettes, ont dû être décorés comme le portail de Vienne.

Les voussures du grand portail de la cathédrale de Troyes, vides aujourd'hui, étaient ornées jadis de figurines qui représentaient les scènes de la Passion et leurs types symboliques. Les comptes de l'église, de l'année 1523 à l'année 1527, nous les signalent au fur et à mesure que le prix de chaque groupe était payé au sculpteur[3]. Malheureusement, ces comptes sont incomplets; ils en disent assez, toutefois, pour qu'il soit évident à nos yeux que chaque épisode de la Passion était accompagné d'une figure empruntée à l'Ancien Testament. Par exemple, à la Flagellation correspondait « l'Histoire comment Job fut battu du diable », et à la Résurrection, « l'Histoire comment Jonas sortit du ventre de la baleine ». La seconde figure peut ne pas paraître très typique, mais la première est un emprunt évident fait à la *Bible des pauvres* ou au *Speculum humanæ Salvationis*, car on la trouve dans l'un et l'autre livre. On peut donc admettre que le portail de Troyes était ordonné comme le portail de Saint-Maurice de Vienne et que l'artiste s'y était inspiré des mêmes originaux.

Les sculpteurs qui taillaient l'ivoire connaissaient aussi ces précieux modèles. Je n'en veux pas d'autre exemple que le coffret reliquaire de la fin du xve siècle qu'on peut voir au Musée de Cluny[4]. L'artiste ne s'est pas contenté d'emprunter ses oppositions symboliques à la *Bible des pauvres*[5], il est allé jusqu'à copier les gravures du livre : la figure d'Ève tentée par le serpent, ou celle de Samson enlevant les portes de Gaza semblent calquées sur l'original[6].

1. Elles sont de la fin du xve siècle.

2. Comme dans la *Bible des pauvres*, des figures de prophètes accompagnent les oppositions symboliques. Voir les belles reproductions données par L. Begule : *L'Eglise Saint-Maurice, ancienne cathédrale de Vienne*, Paris, 1914, in-4°.

3. C'était l'imagier Nicolas Halins : voir Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, p. 114-118.

4. Ivoires, n° 1060.

5. Par exemple : Annonciation et Tentation d'Ève ; Nativité et Buisson ardent ; Entrée à Jérusalem et David apportant la tête de Goliath, etc. Les scènes sont disposées sans beaucoup d'ordre.

6. C'est ce qui prouve que ce coffret ne peut être du xive siècle, comme le dit le *Catalogue*. Il est postérieur aux premières éditions xylographiques de la *Bible des pauvres*, postérieur, par conséquent, au milieu du xve siècle.

Dans tous les ateliers d'art décoratif on était sûr de rencontrer la *Bible des pauvres* ou le *Speculum humanæ Salvationis.*

Les émailleurs de Limoges avaient la *Bible des pauvres* : ils lui empruntaient les versets qu'ils remettaient aux mains de chaque prophète[1].

Les sculpteurs sur bois de Bruxelles et d'Anvers, qui fabriquaient ces grands retables fameux dans toute l'Europe, avaient la *Bible des pauvres* et le *Speculum* : c'est à l'un ou à l'autre de ces livres qu'ils demandaient les petites scènes symboliques qui accompagnent généralement les épisodes de la Passion [2].



Fig. 128. — Le Couronnement de la Vierge,
accompagné du couronnement de Bethsabé et du couronnement d'Esther.
Tapisserie de la cathédrale de Sens.

Mais c'est du jour où les imprimeurs eurent l'idée de décorer les marges de leurs *Heures* de figures empruntées à la *Bible des pauvres* ou au *Speculum*, que ces vieux livres devinrent vraiment populaires. Le fidèle les eut sans cesse sous les yeux. En lisant ses prières, il apercevait, tout autour de la page, Job battu par le diable et Jésus flagellé, Tubal frappant sur son enclume et Jésus cloué sur la croix. Des inscriptions, des textes prophétiques lui permettaient de comprendre le sens des scènes figuratives.

Un des premiers, semble-t-il, l'imprimeur Caillaut orna les marges d'un de ses livres d'Heures [3] de gravures qu'il copia sans scrupules sur celles du *Speculum*

1. Voir l'émail de Limoges publié par le *Bulletin archéologique de la Commission*, 1892, p. 426. L'Annonciation est accompagnée de David qui dit : *Domine, sicut pluvia*, et d'Isaïe qui dit : *Ecce Virgo concipiet.* Ce sont les textes de la *Bible des pauvres*.

2. On ne remarque pas toujours ces figurines disposées dans les montants ou dissimulées au second plan. Le grand retable flamand de Baume-les-Messieurs (Jura) nous montre, à côté de la Mise au tombeau, Jonas jeté dans la mer ; à côté de la Cène, la Récolte de la Manne et l'Entrevue d'Abraham et de Melchisédec.

3. B. N., B vélins n° 1643.

humanæ Salvationis publié à Lyon en 1478[1]. Mais Vérard, qui avait donné une fort belle édition de la *Bible des pauvres*[2], préféra en reproduire les gravures dans les marges de ses livres d'Heures[3]. Son exemple fut généralement suivi. C'est aussi avec des gravures imitées de la *Bible des pauvres* que Kerver, Pigouchet, Étienne Johannot[4] ornent les marges de leurs charmantes Heures (fig. 129), mais ils font aussi parfois quelques emprunts au *Speculum humanæ Salvationis* (fig. 130). Ces Heures, répandues par milliers dans la France entière, firent connaître à tous la *Bible des pauvres*[5]. Jamais livre n'eut pareille fortune.

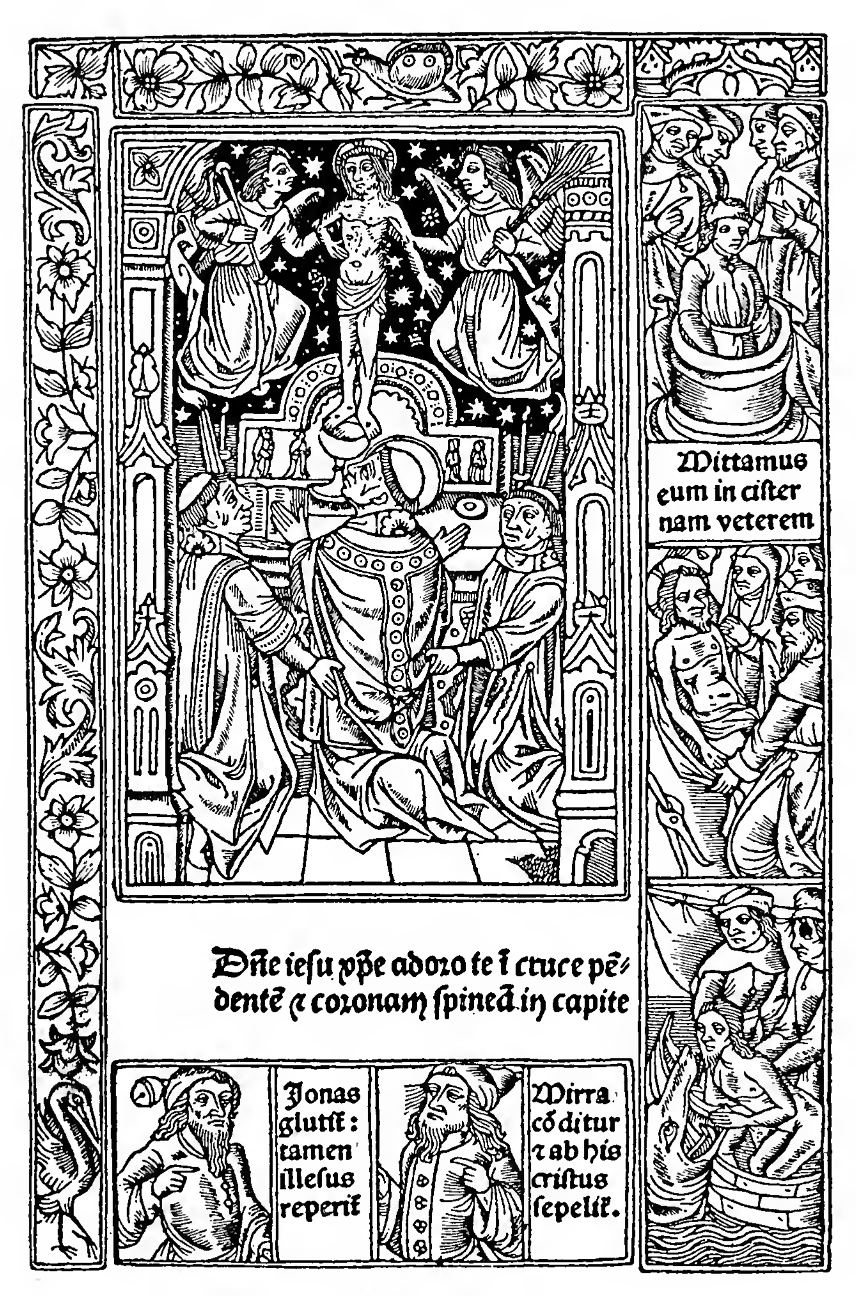


Fig. 129. — Messe de saint Grégoire, avec les figures de la *Bible des pauvres* dans la marge. *Heures* à l'usage de Lyon, Philippe Pigouchet, 1495.

Au XVIe siècle, on vit quelque chose de plus extraordinaire encore : la *Bible des pauvres* s'incarna ; chacune de ses pages devint un tableau vivant. En 1562, la ville de Béthune fit une procession magnifique, à laquelle prirent part tous les corps de métiers[6]. Chaque corporation fit les frais d'un char sur lequel des figurants immobiles représentaient les principales scènes de la vie de Jésus-Christ. Aux cuveliers était échue l'Annonciation, aux dessaleurs de poissons, la Dispute au Temple, aux porteurs de sacs, le Dernier repas de Jésus. Un rayon d'en haut semblait tomber, ce jour-là, sur les plus

1. Sous le titre de *Miroir de la Rédemption*. C'est notre premier livre à figures. D'ailleurs les bois du *Miroir de la Rédemption* étaient ceux qui avaient servi à Richel pour le *Speculum humanæ Salvationis* imprimé à Bâle en 1476.

2. Sous ce titre : *Les Figures du Viel testament et du Nouvel.*

3. Voir les *Heures* imprimées à l'usage de Paris, 1495.

4. *Heures* à l'usage de Rome, Kerver et Wolff, 1498 ; *Heures* à l'usage de Lyon, Pigouchet, 1495 ; *Heures de la Vierge*, imprimées par Étienne Johannot en 1497.

5. Il est probable que ces Heures, à leur tour, fournirent plus d'une fois aux artistes les scènes de l'Ancien Testament qu'ils opposaient aux scènes du Nouveau.

6. *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 272 et suiv.

humbles métiers. — Or, sur chaque échafaudage, on pouvait voir non seulement une scène de la vie de Jésus-Christ, mais encore « deux figures ». Quelles étaient ces figures ? Le document ne le dit pas, mais il n'est pas difficile de le deviner. C'étaient les deux scènes de l'Ancien Testament qui, dans la *Bible des pauvres*, accompagnent chaque scène du Nouveau. Et ce qui permet de reconnaître sans peine l'original, c'est la disposition des scènes du Nouveau Testament qui commencent à l'Annonciation et se terminent au Jugement dernier. Telle est précisément, comme on l'a vu, l'économie de la *Bible des pauvres*.

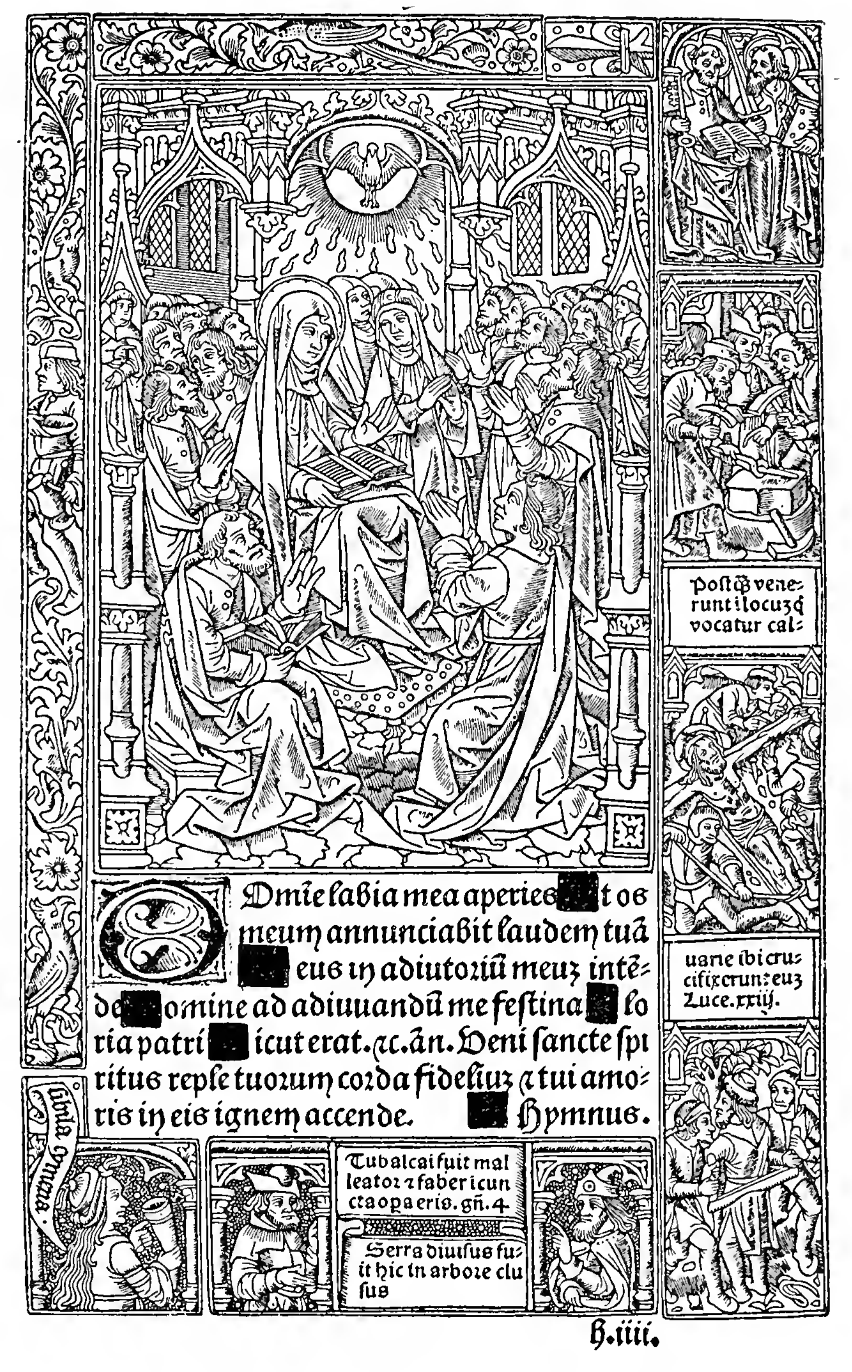


Fig. 130. — Descente du Saint-Esprit, avec les figures du *Speculum humanæ Salvationis* dans la marge. *Heures* à l'usage de Rome, Thielman Kerver, 1499.

Ces exemples peuvent suffire à établir ce que nous voulions démontrer. Il paraîtra désormais évident que presque toutes les œuvres symboliques du XVe et du XVIe siècle dérivent de la *Bible des pauvres* ou du *Speculum humanæ Salvationis*[1]. C'est la preuve que les artistes et même les hommes d'église (qui demandaient les œuvres d'art aux artistes) n'entretenaient plus de commerce suivi avec les Pères ou avec les grands docteurs du moyen âge. On avait adopté une fois pour toutes d'indigents manuels, pour n'avoir pas la peine de remonter aux sources. Malgré les apparences contraires, il est clair que la vie se retire petit à petit des anciens symboles.

Toutes ces œuvres figuratives seraient donc extrêmement froides, si elles n'avaient été vivifiées par la charmante imagination des artistes et leur amour de la nature. Assez indifférents sans doute à la pensée, ils s'intéressaient au costume, au

1. Si l'on compare le *Buisson ardent* de Nicolas Froment à la planche de la *Bible des pauvres* consacrée au même sujet, on reconnaîtra sans peine que le peintre avait la gravure sous les yeux. Même geste de Moïse, même arbre en forme de nid. Il n'y a qu'une différence : Froment a remplacé Dieu par la Vierge.

décor. Qu'importe que les tapisseries de la Chaise-Dieu aient été ordonnées d'après la *Bible des pauvres*, elles n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre. Il faut les voir, ces délicates merveilles, suspendues dans le chœur de la grande église nue et un peu farouche de Clément VI. Leurs couleurs pâlies s'harmonisent avec la couleur de la pierre, et avec ces touches légères que le temps et les hivers ont posées sur les voûtes et les piliers. De près, on est séduit par mille gracieux détails : c'est le magnifique manteau du Christ ressuscité qui vole au vent et montre sa doublure semée d'étoiles ; c'est la robe de brocart de la Madeleine. Partout s'épanouissent des fleurs : œillets, campanules, muguets. Des oiseaux chantent dans les arbres fleuris, des lapins mettent la tête hors de leur terrier, un paon fait la roue devant le Christ ressuscité. C'est un printemps éternel. Et l'on est si occupé à jouir de toutes ces choses charmantes, qu'on oublie les symboles et qu'on ne songe pas à remarquer que les trois guerriers, à la barbe tressée, au casque tartare, qui présentent dans des flacons ciselés l'eau de Bethléem à David, sont là pour figurer l'Adoration des Mages.

III

Il y avait une façon beaucoup plus simple de faire sentir les divines concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament : c'était de mettre face à face les prophètes et les apôtres. Le XIIIe siècle avait aimé cette opposition qui parlait d'elle-même. Qui les voyait, aux fenêtres hautes de Bourges, les uns au nord, les autres au sud, tous pareils, tous revêtus de la même tunique, ne pouvait s'empêcher d'admirer cette étonnante ressemblance. On songeait que ces hommes avaient annoncé le même Sauveur. Plus d'un peut-être, en les contemplant, crut entendre un grand chœur à deux parties, où les voix se répondent d'abord et puis s'unissent.

L'opposition des prophètes et des apôtres a été un des sujets favoris de l'art du XVe siècle, et, chose étrange, cette opposition se présente, au XVe siècle, avec un caractère de grandeur qu'elle n'a pas au XIIIe. Chacun des apôtres, en effet, tient à la main une banderole sur laquelle est écrite une phrase du *Credo*, tandis que les prophètes présentent des versets choisis dans leurs livres. Or, il se trouve que chaque verset prophétique correspond à une affirmation du *Credo*. Ce sont là les phrases de ce grand dialogue entre la Loi Ancienne et la Loi Nouvelle. Pas une dissonance dans ce chant alterné ; des siècles avant Jésus-Christ, les prophètes récitaient déjà tous les articles du Symbole des apôtres, mais dans un autre mode.

Je ne sais si l'on peut rendre sensible l'accord des deux Testaments d'une façon plus simple et plus grande. Si les artistes du XVe siècle ont inventé cela, ils égalent ceux du XIIIe par la profondeur de la pensée théologique.

Mais nous sommes dupes d'une apparence. Ici encore le xv[e] siècle n'a rien inventé, et c'est, comme d'ordinaire, au xiii[e] siècle qu'il faut faire honneur de cette grande pensée.

L'idée d'assigner une phrase du *Credo* à chaque apôtre est ancienne. On racontait que le jour de la Pentecôte, étant rassemblés dans le cénacle et se sentant illuminés par l'Esprit, ils avaient parlé les uns après les autres. Pierre, le premier, avait dit : « Je crois en Dieu, le père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre ». Saint André avait ajouté : « En Jésus-Christ, son fils unique ». Les autres avaient suivi, et, en douze phrases, les douze apôtres avaient promulgué les douze articles de la Foi.

C'est dans un sermon attribué à saint Augustin qu'on voit pour la première fois chacun des apôtres réciter un des articles du *Credo* [1]. Ce sermon, que le moyen âge tenait pour l'œuvre authentique d'un Père de l'Église, a dû jouir d'une grande célébrité. La preuve est que les phrases du *Credo*, que le pseudo-Augustin donne à chacun des apôtres, sont précisément celles que le moyen âge leur conserve d'ordinaire [2].

Il y a cependant des exceptions ; Guillaume Durand, par exemple, dans son fameux *Rational*, adopte un ordre tout différent [3]. Il va même jusqu'à dire, dans un autre ouvrage, qu'il est tout à fait arbitraire d'assigner à chaque apôtre telle phrase du *Credo* plutôt que telle autre, et que les auteurs ne sont pas arrivés à s'entendre là-dessus [4].

Quoi qu'il en dise, une tradition commençait à s'établir de son temps : dans divers manuscrits du xiii[e] siècle, les apôtres prononcent exactement les paroles que leur assigne saint Augustin [5] ; d'ailleurs saint Augustin est nommé expressément et toute la liste mise sous son patronage [6].

S'il y a encore beaucoup d'hésitations au xiv[e] siècle, au xv[e] siècle l'ordre adopté par saint Augustin, malgré quelques exceptions, s'impose décidément [7].

1. Sermo 240, *Patrol.*, T. XXXVIII-XXXIX, col. 2188. Ce sermon a été rejeté par les Bénédictins du xvii[e] siècle parmi les œuvres apocryphes de saint Augustin.

2. Voici les phrases que prononce chaque apôtre :

1 *Pierre :* Credo in Deum patrem omnipotentem, creatorem cœli et terræ. — 2. *André :* Et in Jesum Christum, filium ejus. — 3. *Jacques* (*majeur*) : Qui conceptus est de Spiritu Sancto, creatus ex Maria Virgine. — 4. *Jean :* Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est. — 5. *Thomas :* Descendit ad inferna. Tertia die resurrexit a mortuis. — 6. *Jacques* (*mineur*) *:* Ascendit ad cœlos, sedet ad dexteram patris omnipotentis. — 7. *Philippe :* Inde venturus est judicare vivos et mortuos. — 8. *Barthélemy :* Credo in Spiritum Sanctum. — 9. *Mathieu :* Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. — 10. *Simon :* Remissionem peccatorum. — 11. *Thaddée :* Carnis resurrectionem. — 12. *Mathias :* Vitam æternam.

3. *Rationale*, Lib. IV, 25.

4. *Sentent.*, Lib. III, dist. 25. q. 2. n° 9.

5. Mazarine, n° 742, f° 107 v° (xiii[e] siècle), et Arsenal, n° 1037, f° 6 (fin du xiii[e] siècle).

6. Mazarine, n° 742, f° 107 v° : « Beatus Augustinus et majores doctores Ecclesiæ tradunt... »

7. *Heures* du duc de Berry (B. N., latin 18014). — Manuscrit de l'Arsenal n° 1100. — Vitraux de Saint-Serge d'Angers. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir*, imprimé par Vérard. — *Le calendrier des bergers*. — Fresques du Baptistère de Sienne (1452). — Stalles de la cathédrale de Genève.

L'idée vraiment originale, l'idée profonde fut d'opposer aux douze articles du *Credo* douze paroles des prophètes. Il en faut faire honneur très certainement à un théologien du XIIIe siècle. Les exemples les plus anciens que je connaisse de ce parallélisme se rencontrent dans des manuscrits des environs de 1300. Dans ces curieux livres, les vices, les vertus, les souffrances de Jésus-Christ sont présentés sous forme de tableaux graphiques[1].

Un de ces tableaux fait ressortir les harmonies de la doctrine prophétique et de la doctrine apostolique : à chaque phrase du *Credo*, récitée par un apôtre, correspond un verset biblique, récité par un prophète. A saint Thomas, par exemple, qui proclame : « Il est descendu aux enfers, et le troisième jour il est ressuscité d'entre les morts », — le prophète Osée répond : « O mort, je serai ta mort, ô enfer, je serai ta morsure[2]. »

Il est peu probable que l'auteur des manuscrits dont nous parlons ait inventé ces oppositions ; son modeste petit manuel présente une doctrine reçue, rien de plus. L'idée doit remonter à quelque théologien contemporain de saint Thomas d'Aquin.

Les artistes commencèrent-ils, dès le XIIIe siècle, à rendre sensible aux yeux l'harmonie du *Credo* prophétique et du *Credo* apostolique ? Cela ne paraît pas douteux, comme le prouvent les miniatures encore très simples du manuscrit de la Bibliothèque Nationale[3]. Mais c'est au commencement du XIVe siècle que le sujet se montre avec toute sa grandeur : on le rencontre dans un livre d'Heures, enluminé à Paris vers 1330, pour Jeanne II, reine de Navarre[4]. A une date antérieure à 1343, les pages

1. B. N., franç. 9220, — c'est le livre appelé *Verger de soulas*, — et Arsenal, nº 1037.

2. Voici cette concordance importante à noter ici :

1º *Pierre :* Credo in Deum omnipotentem, creatorem cœli et terræ. — *Jérémie :* Patrem invocabitis qui terram fecit et condidit cœlum.

2º *André :* Et in Jesum Christum filium ejus. — *David :* Dominus dixit ad me filius meus es tu.

3º *Jacques (majeur) :* Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus est ex Maria Virgine. — *Isaïe :* Ecce Virgo concipiet.

4º *Jean :* Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est. — *Daniel :* Post septuaginta hebdomadas occidetur Christus.

5º *Thomas :* Descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis. — *Osée :* O mors, ero mors tua, morsus tuus ero, inferne.

6º *Jacques (mineur) :* Ascendit ad cœlos, sedet ad dexteram patris omnipotentis. — *Amos :* Qui ædificat in cœlo ascensionem suam.

7º *Philippe :* Inde venturus est judicare vivos et mortuos. — *Sofonie :* Ascendam ad vos in judicium et ero testis velox.

8º *Barthélemy :* Credo in Spiritum sanctum. — *Joel :* Effundam de Spiritu meo super omnem carnem.

9º *Mathieu :* Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. — *Michée :* Invocabunt omnes nomen Domini et servient ei.

10º *Simon :* Remissionem peccatorum. — *Malachie :* Deponet Dominus omnes iniquitates nostras.

11º *Thaddée (Jude) :* Carnis resurrectionem. — *Zacharie :* Educam te de sepulcris tuis, popule meus.

12º *Mathias :* Vitam æternam. — *Ézéchiel :* Evigilabunt alii ad vitam, alii ad mortem.

Ce sont là les textes qu'on trouve ordinairement, mais il y a eu quelques variantes.

3. B. N., franç. 9220.

4. *The Book of Hours of Joan II, queen of Navarre* (Londres, 1899), publié, avec des reproductions, par M. Yates Thompson, qui a possédé ce beau manuscrit, œuvre de Jean Pucelle.



Fig. 131. — Page du calendrier des *Grandes Heures* du duc de Berry, faisant ressortir l'harmonie de la doctrine prophétique et de la doctrine apostolique.

du livre de Jeanne II, consacrées aux prophètes et aux apôtres, se retrouvent toutes pareilles dans le fameux *Bréviaire de Belleville*[1]; mais, ici, un commentaire, placé en tête du volume, explique le plus clairement du monde la pensée de l'artiste.

L'œuvre est très ingénieuse; en voici l'ordonnance. Au bas de chaque page[2], un apôtre est opposé à un prophète. Le prophète est debout, près d'un édifice qui figure la Synagogue, ou, si l'on veut, l'Ancienne Loi. A cet édifice, le prophète a arraché une pierre qu'il semble présenter à l'apôtre, car ces pierres enlevées au Temple seront les fondements de l'Église. Toutes les fois qu'un prophète prononce un de ses versets, un mur s'abat, une tour s'écroule; à chaque page que l'on tourne, le Temple apparaît plus ruiné; et, quand la dernière parole est prononcée et que tout est consommé, les ruines elles-mêmes s'abîment. Les apôtres, cependant, semblent marcher vers les prophètes et leur arrachent le voile qu'ils portaient sur la tête et qui, sans doute, cachait leur visage. C'est l'antique métaphore réalisée : « L'Ancien Testament, c'est le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau, c'est l'Ancien dévoilé. » Et, pour qu'aucune obscurité ne subsiste, une banderole, placée près du prophète, porte un verset biblique qu'éclaire une phrase du *Credo* remise à l'apôtre.

Dans le haut de la page, voici un autre spectacle : un apôtre parle à des hommes assemblés. Ces hommes s'appellent tantôt les Colossiens, tantôt les Corinthiens, tantôt les Romains : l'apôtre est donc saint Paul, qui enseigne lui aussi son *Credo*. Saint Paul n'était pas dans le cénacle le jour où fut composé le symbole; néanmoins, il a annoncé aux Gentils les mêmes vérités que les apôtres. Une phrase, tirée de ses *Épîtres*, et qui se trouve ainsi rapprochée du verset prophétique et de l'article du *Credo*, prouve l'unité de la doctrine[3]. Cette unité de la foi, d'ailleurs, l'artiste l'a rendue sensible aux yeux sous la figure de l'Église. On la voit à chaque page, debout au sommet d'une tour, couronnée d'un diadème d'or; elle lève un étendard sur lequel une image est peinte. Cette image change douze fois. Chacune rappelle une des phrases du *Credo* : le bas d'une robe, dont le haut se perd dans les nuages, c'est l'Ascension; un mort qui sort de son tombeau, c'est la Résurrection de la chair, etc. Ainsi les douze blasons du drapeau de l'Église résument à la fois l'enseignement des prophètes, celui des apôtres et celui de saint Paul[4]. La continuité miraculeuse de la révélation apparaît.

1. B. N., latin 10483, œuvre de Jean Pucelle et de son atelier.

2. Ce sont les pages du calendrier. Les douze prophètes et les douze apôtres sont mis en rapport avec les douze mois.

3. Pendant qu'Isaïe annonce qu' « une vierge enfantera », pendant que Jacques le Majeur enseigne que « Jésus-Christ a été conçu du Saint-Esprit et est né de la Vierge Marie », saint Paul proclame que « Dieu a envoyé son fils unique, né d'une femme » (Corinth.).

4. Les phrases écrites au-dessous de saint Paul ne se trouvent ni dans le *Livre d'Heures* de Jeanne de Navarre ni dans le *Bréviaire de Belleville*, — mais elles se rencontrent dans les *Grandes* et les *Petites Heures* du duc de Berry. Elles sont indispensables. Ce détail et quelques autres prouvent que le *Livre d'Heures* de Jeanne de Navarre et le *Bréviaire de Belleville* n'étaient pas les originaux que copiaient les miniaturistes du duc de Berry. Il y avait un prototype qui remontait peut être au XIIIe siècle.

Chaque page est donc composée avec une science irréprochable ; l'œuvre est digne de tout point du XIIIe siècle. Si elle a été réellement conçue au commencement du XIVe siècle, c'est une preuve que le génie théologique et le sentiment des grandes ordonnances étaient encore vivants.

Ces pages des *Heures* de Jeanne de Navarre et du *Bréviaire de Belleville* se retrouvent, avec quelques changements, dans les *Grandes* et les *Petites Heures* du duc de Berry. Les dessins sont identiques, mais l'ordre des apôtres est différent. L'artiste du duc de Berry les a rangés comme le pseudo-Augustin et leur a assigné les mêmes articles du *Credo*. Quant aux prophètes, les sentences qu'ils présentent sur leurs banderoles ne sont pas tout à fait les mêmes non plus ; car, sur ce point, la tradition ne fut jamais parfaitement fixée (fig. 131).

Cette opposition du *Credo* prophétique et du *Credo* apostolique semble avoir été particulièrement chère au duc de Berry. Non content d'en avoir fait orner trois de ses livres de prières [1], il l'avait fait représenter sur les vitraux de sa Sainte-Chapelle de Bourges, dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques fragments [2]; des indices font croire que le même motif se rencontrait dans d'autres monuments qu'il avait élevés. Les statues d'apôtres et de prophètes du Musée de Bourges avaient évidemment sur leurs banderoles les phrases d'un *Credo*. Or, comme ces statues ont tous les caractères de l'art de Beauneveu [3], l'artiste favori de Jean de Berry, elles ne peuvent provenir que d'une des chapelles ducales [4].

Les artistes du duc de Berry pourraient bien avoir contribué à faire entrer ce motif dans le grand art monumental. Assez rare avant 1400 [5], il devient fréquent au XVe siècle ; dès lors, on le rencontre dans toute l'Europe [6].

En France, l'opposition des prophètes et des apôtres a inspiré aux artistes du XVe siècle quelques œuvres vraiment magnifiques.

Ce sont d'abord les vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom, donnés, dans la seconde partie du XVe siècle, par le duc de Bourbon [7], qu'on voit agenouillé aux pieds de la Vierge. Des restaurations maladroites ont, malheureusement, bouleversé l'ordre

1. Il faut ajouter aux deux manuscrits déjà cités le psautier, B. N., franç. 13091. Les prophètes et les apôtres sont l'œuvre d'André Beauneveu.

2. Dans la crypte de la cathédrale de Bourges.

3. Une des statues de Bourges offre une ressemblance frappante avec une des miniatures du psautier enluminé par André Beauneveu. Voir les reproductions dans A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les Travaux d'art du duc de Berry*, Paris, 1894, p. 95-96 et planches.

4. Peut-être de la chapelle du château de Mehun-sur-Yèvre.

5. Je ne vois guère à signaler pour le XIVe siècle — en dehors des exemples cités plus haut — que deux tapisseries, l'une au duc de Bourgogne (1386), l'autre au duc d'Orléans (1395). Elles représentaient le *Credo*, et les prophètes répondaient aux apôtres. Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie* (France), t. Ier, p. 18.

6. Tapisserie flamande (aujourd'hui à Rome) ; peintures du Baptistère de Sienne ; stalles de Lausanne, de Genève.

7. Et non par le duc de Berry. Voir A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art du duc de Berry*, p. 55.

des personnages. Les dialogues n'ont plus de sens : un prophète parle de la crucifixion à un apôtre qui lui annonce la résurrection de la chair. Telle était encore, il y a peu d'années, l'ignorance de nos prétendus restaurateurs (fig. 132) [1].

Par bonheur, les statues du chœur d'Albi sont demeurées à leur place. On connaît ce bel ensemble; il est resté intact. Le chœur, comme une sorte de cité sainte, est fermé de murs où fleurit toute une végétation épineuse. Au dehors, sont les pro-



Fig. 132. — Apôtres et Prophètes.
Fragment d'un vitrail de la Sainte-Chapelle de Riom.

phètes qui ont annoncé l'Église et qui ne l'ont pas vue ; mais, dans le sanctuaire, sont les apôtres qui ont enfin promulgué les articles de la foi.

Il est un autre ensemble qu'on pourrait mettre en parallèle avec celui-là, s'il n'était presque complètement détruit. Je veux parler des statues de la petite chapelle élevée par l'abbé Jean de Bourbon, au flanc de la gigantesque église de Cluny. L'œuvre, par son ingénieux symbolisme, est apparentée aux chefs-d'œuvre du XIIIe siècle. Sous des dais étaient placées de grandes statues d'apôtres dont il ne reste plus que les noms gravés dans la pierre. Ils tenaient évidemment à la main une banderole sur laquelle était écrit un article du symbole. Ce qui le prouve, c'est qu'ils ont sous les pieds une figure de prophète déroulant aussi une inscription : or, chaque verset est justement un article de ce *Credo* que les artistes remettent aux

1. Citons encore les vitraux de Saint-Serge, à Angers, et ceux de l'abside de Saint-Maclou, à Rouen (il ne reste plus, à Rouen, que deux couples d'apôtres et de prophètes).

mains des prophètes [1]. Ainsi, à Cluny, comme jadis à la cathédrale de Chartres, l'Ancienne Loi sert de support à la Nouvelle. — Les apôtres de Cluny se présentaient dans un ordre qui n'est pas l'ordre habituel. Saint Thomas occupait la place de saint Jacques, et saint Mathieu celle de saint Philippe, sans qu'il soit possible d'expliquer cette bizarrerie [2]. Or, il se trouve qu'à Albi les apôtres sont rangés exactement dans le même ordre [3], et c'est le seul exemple analogue que je connaisse.

D'autre part, si l'on compare les inscriptions que les prophètes portent sur leurs banderoles, à Cluny et à Albi [4], on s'aperçoit qu'elles sont identiques, alors qu'ailleurs elles se présentent presque toujours avec des variantes [5]. Il n'y a qu'un moyen d'expliquer de si surprenantes analogies, c'est d'admettre que des artistes formés dans le même atelier ont travaillé à Cluny et à Albi. Les dates concordent [6], et le style, autant qu'on en peut juger à Cluny, ne diffère pas sensiblement. Courajod qualifiait de bourguignonne la sculpture d'Albi : on voit qu'il ne se trompait pas, si toutefois on veut admettre avec nous que les sculpteurs bourguignons de Cluny sont venus travailler à Albi.

C'est donc à la fin du xve siècle que le thème de la concordance des deux Lois, des deux *Credos*, fut consacré par de vrais chefs-d'œuvre. Mais, répétons-le, ici encore, le xve siècle n'invente rien et se contente de rester fidèle à la pensée du xiiie.

IV

Pourtant le xve siècle n'a pas toujours imité : il a inventé lui aussi. Il a su trouver les symboles qui convenaient à des esprits inquiets déjà, et tourmentés par des problèmes nouveaux.

Ce sont les hommes du xve siècle qui les premiers ont compris l'antiquité [7]. Virgile

1. Ces culs-de-lampe, de grande dimension, sont bien conservés.

2. Voici l'ordre dans lequel étaient rangés les apôtres de Cluny : Pierre, André, Jacques le Majeur, Jean, Jacques le Mineur, Thomas, Mathieu, Barthélemy, Philippe, Simon, Jude (Thaddée), Mathias.

3. Les apôtres d'Albi ne sont pas rangés à la suite l'un de l'autre, ils se font vis-à-vis ; de saint Pierre, qui est d'un côté du chœur, il faut passer à saint André, qui est sur l'autre paroi, et ainsi de suite.

4. Les inscriptions de Cluny ont été transcrites dans les *Annales archéologiques*, t. XXVI ; celles d'Albi se trouvent dans le *Bulletin monumental*, 1875, p. 726.

5. Il faut noter, par exemple, qu'à Cluny et à Albi la prophétie sur la mort du Christ (qui répond à l'article de saint Jean) n'est pas de Daniel, mais de Zacharie. Il dit : « Adspicient ad me Dominum suum quem confixerunt. »

6. La chapelle de Cluny a été construite du temps de Jean de Bourbon, qui fut abbé de 1456 à 1485. La clôture du chœur d'Albi date du temps de Louis Ier d'Amboise, qui fut évêque de 1473 à 1502. Il ne faut pas oublier qu'à Cluny, Jean de Bourbon eut comme coadjuteur, dès 1481, Jacques d'Amboise, qui était le frère de Louis Ier, évêque d'Albi. N'est-ce pas Jacques d'Amboise qui aurait recommandé à l'évêque d'Albi l'atelier qui venait de travailler, qui travaillait peut-être encore, en 1481, à Cluny ?

7. Je n'oublie pas Pétrarque et les précurseurs du xive siècle.

fut pour eux autre chose qu'un recueil d'exemples de grammaire. Pour la première fois, ils sentirent la beauté de l'art des anciens ; pour la première fois aussi, ils entrevirent la profondeur de leur pensée. Cette antiquité qui se dévoilait à eux, éblouissante de génie, les enivra : c'était une magicienne, une dangereuse Circé. Eh quoi ! des païens avaient pu écrire ces vers divins, ces pages sublimes, ils avaient pu vivre et mourir en héros, et ils n'avaient rien su du vrai Dieu ! Fallait-il croire que Jéhovah s'était détourné de ces sages, de ces poètes immortels et n'avait fait entendre sa parole qu'aux Juifs ? N'avait-il annoncé son Fils qu'aux prophètes hébreux ? Question redoutable et bien faite pour troubler.

Il fallait une réponse, et, dès le milieu du xv[e] siècle, les hommes de pensée essayèrent de la donner. Dans un traité intitulé : « La Foi chrétienne prouvée par l'autorité des païens[1] », un théologien raisonnait à peu près ainsi : — « Non seulement le vrai Dieu ne s'est pas détourné des païens, mais il les a favorisés d'une révélation particulière. Tous les dogmes de la religion chrétienne ont été entrevus, et parfois clairement énoncés par les sages de l'antiquité. Platon et Aristote ont parlé de la Trinité ; Apulée savait qu'il y a de bons et de mauvais anges ; Cicéron a deviné la résurrection. Des vierges pleines de l'esprit de Dieu, qu'on appelait Sibylles, ont annoncé le Sauveur à la Grèce, à l'Italie, à l'Asie mineure : Virgile, instruit par leurs livres, a chanté l'enfant mystérieux qui allait changer la face du monde. »

Telle sera désormais la doctrine de tous les nobles esprits. Marsile Ficin l'exprime avec la même force dans son *Traité de la religion chrétienne*[2] : lui aussi, il met Platon au nombre des prophètes ; lui aussi, il invoque l'autorité des Sibylles ; pour cette âme généreuse, tout ce qui est beau est chrétien.

L'art italien s'emparant de cette grande idée lui donna une forme magnifique. En face de la *Dispute du Saint-Sacrement*, qui rassemble tous les docteurs de l'Église, Raphaël peignit l'*École d'Athènes* où sont réunis tous les philosophes. Il affirmait ainsi, en plein Vatican, que la pensée antique est sainte, que les philosophes sont les ancêtres légitimes des théologiens, que la sagesse grecque et la foi chrétienne ne sont, au fond, qu'une seule et même chose. Œuvre à jamais admirable, la plus large, la plus humaine que la Renaissance ait conçue, et où elle a exprimé sa plus haute pensée. Ici, les deux moitiés de l'humanité sont enfin réconciliées.

Une telle œuvre est unique[3]. L'art du xv[e] siècle, cependant, exprima à sa manière les harmonies du paganisme et du christianisme : ce ne sont pas les philosophes que

1. *De probatione fidei christianæ per auctoritatem paganorum*, Arsenal, ms. n° 78. Ce traité, attribué à Jean de Paris, a été copié par un Italien entre 1474 et 1477.

2. *De Christiana religione*, 1474.

3. En France, cependant, l'évêque Jean Olivier (mort en 1540) groupe autour de son tombeau, à côté de Moïse et de Salomon, Plutarque, Eschyle, Ovide, Cicéron, Diogène, Pythagore, Ptolémée, Boèce, qui prononcent de consolantes paroles sur la mort. Les débris de ce tombeau sont au Musée d'Angers.

les artistes choisirent pour faire sentir ces mystérieuses consonances, mais les Sibylles.

Le XIIIe siècle connaissait déjà les Sibylles ; Vincent de Beauvais nomme les dix Sibylles cataloguées par Varron ; mais, en France, les artistes n'en représentent qu'une, la Sibylle Érythrée, la terrible prophétesse du jugement dernier[1].

L'Italie honorait une autre Sibylle : la Sibylle de Tibur[2]. C'est qu'elle était mêlée aux légendes qui enveloppent d'un réseau de poésie cette merveilleuse Rome du moyen âge. On racontait que l'empereur Auguste, incertain de l'avenir, et voulant savoir qui obtiendrait après lui l'empire, fit venir à Rome la Sibylle de Tibur. La prophétesse consentit à soulever pour lui le voile du temps ; du haut du Capitole, elle lui montra, dans le ciel entr'ouvert, une Vierge tenant un enfant dans ses bras ; en même temps, une voix prononça ces paroles : *Hæc est ara cœli.* L'empereur Auguste, ému de cette vision, fit graver ces mots mystérieux sur un autel dédié au futur maître du monde, et c'est à cet endroit même que s'éleva plus tard l'église de l'Ara cœli[3]. Dès la fin du XIIe siècle l'art italien représenta cette scène[4], que l'art du Nord ne connut que beaucoup plus tard[5].

La Sibylle de Tibur et la Sibylle Érythrée sont donc les deux Sibylles que les artistes du moyen âge représentèrent d'abord.

1. Voir *L'Art religieux du XIIIe siècle en France,* 4e édit., p. 394 et suiv.

2. L'Italie connaissait aussi la Sibylle Érythrée, qu'elle a représentée quelquefois. J'ai montré cela dans une thèse latine intitulée : *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint,* p. 16 et suiv.

3. Les historiens grecs Malala, Suidas, Cedrenus supposent une entrevue entre Auguste et la Pythie qui lui annonce le règne du fils de Dieu. Au XIIe siècle, Godefroi de Viterbe remplace la Pythie par une Sibylle (*Speculum regum,* dans les *Monumenta german. histor.*, t. XXII, p. 68). Un écrivain anonyme, un peu postérieur, parle pour la première fois de la Sibylle de Tibur, et donne la légende telle que nous la racontons (*Monum. german. histor., ibid.*). On trouve la même légende dans les *Mirabilia urbis Romæ.*

4. Autel de marbre de l'Ara cœli de la fin du XIIe siècle. Cet autel a été détruit, mais il est reproduit par Muratori, *Antiq. italic.*, t. III, p. 880.

5. Grâce au *Speculum humanæ Salvationis* qui l'avait adoptée. Les plus anciennes représentations nous montrent, comme le *Speculum,* Auguste seul avec la Sibylle (*Très riches Heures* de Chantilly ; tableau peint par Jean Van Eyck pour l'église d'Ypres). Mais avec Rogier Van der Weyden (triptyque de Middlebourg, à Berlin) (fig. 26, volet de gauche) la scène s'enrichit tout d'un coup. On voit près d'Auguste trois personnages qui sont les témoins du miracle. Quels sont ces personnages ? Il suffit pour le savoir de lire le *Mystère de l'Incarnation* joué à Rouen, ou le *Mystère d'Octavien et de la Sibylle.* On verra qu'Auguste est accompagné de ses fidèles : sénéchal, prévôt, connétable ; on verra aussi qu'au moment où la Vierge portant l'Enfant apparaît dans le ciel, Auguste se découvre, puis qu'il prend un encensoir (*Mystère de l'Incarnation*) et encense. Or, on remarquera que, dans le tableau de Rogier Van der Weyden, Auguste, agenouillé, la tête nue, tient d'une main un chapeau orné de pierreries et de l'autre un encensoir (fig. 26). Une miniature du *Bréviaire Grimani* nous présente une scène semblable. Il y avait donc une tradition artistique qui venait du théâtre. Dans notre art français, la vision de l'empereur Auguste se rencontre, assez souvent, au commencement du XVIe siècle. C'est un sujet particulièrement cher aux verriers champenois (Vitrail de Saint-Léger-lèz-Troyes, de Saint-Parres-les-Tertres, d'Ervy, de Saint-Alpin de Châlons, de Sens, du château de Fleurigny). Dans tous ces vitraux l'influence des *Mystères* est évidente. Auguste, il est vrai, n'a pas l'encensoir, mais partout il est à genoux, partout il a posé devant lui son chapeau royal orné d'une couronne, partout il a près de lui ses grands officiers. Les vitraux champenois nous offrent un détail nouveau : la Sibylle est, elle aussi, accompagnée de ses suivantes. Est-ce là une fantaisie des artistes, ou bien a-t-on joué un Mystère où la Sibylle était représentée avec son escorte ? Cette dernière hypothèse me paraît la plus vraisemblable. Ce détail, d'ailleurs, n'est pas particulier aux vitraux champenois. Une tapisserie du Musée de Cluny, qui représente la vision d'Auguste, nous montre aussi trois suivantes derrière la Sibylle de Tibur.

Il semble que, dès la fin du XIIIe siècle, l'Italie ait commencé à honorer tout particulièrement les Sibylles. Il y a tout lieu de croire que les admirables figures assises dont Giovanni Pisano décora la chaire de Pistoia sont des figures de Sibylles. Aucune inscription, il est vrai, ne les désigne, mais leur attitude est assez éloquente : elles luttent, comme la Sibylle de Virgile, avec l'esprit.

Au XIVe siècle, les Sibylles se montrent quelquefois dans l'art italien ; on en voit deux au campanile de Florence, deux autres à la façade de la cathédrale de Sienne. L'Italie n'oubliait donc pas les Sibylles, mais elle n'avait pas encore pour elles cette passion qu'elle devait manifester au siècle suivant.

Dans la seconde partie du XVe siècle, on voit les Sibylles apparaître soudain dans toute l'Europe : jusque-là elles étaient isolées, maintenant elles forment une assemblée imposante.

C'est à la cathédrale d'Ulm qu'on voit pour la première fois les Sibylles réunies pour annoncer le Sauveur. Elles décorent les stalles que Georges Syrlin sculpta de 1469 à 1474 ; elles sont au nombre de neuf, et chacune d'elles prononce un oracle qui se rapporte à la vie ou à la mort du Messie. Voici ces oracles :

Sibylla Delphica. Dabit ad verbera dorsum suum et colaphos accipiens tacebit.

Sibylla Libyca. Jugum nostrum intolerabile super collum nostrum tollet.

Sibylla Tiburtina, Albuna dicta. Suspendent eum in ligno et nihil valebit eis, quia tertia die resurget et ostendet se discipulis, et, videntibus illis, ascendet in cœlum, et regni ejus non erit finis.

Sibylla Hellespontica, in agro Trojano. Felix ille fructus ligno qui pendet ab alto.

Sibylla Cumana, quæ Amalthea dicitur. Templi velum scindetur, et medio die nox erit tenebrosa nimis.

Sibylla Cimeria, octavo anno, Deum de virgine nasciturum indicans. Jam nova progenies cœlo demittitur alto.

Sibylla Frigia (*sic*), Anciræ. In manus infidelium veniet. Dabunt autem alapas Domino manibus incestis et impurato ore exspuent venenatos sputus.

Sibylla Samia. Agnus cœlestis humiliabitur.

Sibylla Erithræa. Ex cœlo rex adveniet per saecla.

Il est intéressant de remarquer que la plupart de ces inscriptions sont empruntées à l'*Institution Divine* de Lactance [1]. Ce livre, longtemps oublié, avait été remis en honneur par les humanistes [2] : ils y retrouvaient leur idée favorite, c'est que le paganisme, lui aussi, avait été inspiré, prophétique. Lactance, en effet, pour émou-

1. La prophétie de la Sibylle Hellespontique est empruntée, avec une déformation, à Sozomène, *Hist. eccles.*, lib. II, cap. 1. Celle de la Sibylle Cimmérienne est empruntée à Virgile, celle de la Sibylle Érythrée, aux vers acrostiches cités par saint Augustin. Quant à celle de la Samienne nous en dirons plus loin l'origine.

2. On sait que le premier livre imprimé en Italie, à Subiaco, en 1465, fut les *Institutiones divinae* de Lactance. Le livre eut tant de succès qu'il fallut en donner de nouvelles éditions en 1468, 1470, 1471, 1472, 1474, 1478. Ce Lactance imprimé venait sans doute d'arriver à Ulm quand Syrlin commença les stalles de la cathédrale.

voir les païens, leur rappelle que le grave Varron avait confessé l'existence des Sibylles, et en avait nommé jusqu'à dix[1]; puis il cite plusieurs paroles de ces Sibylles et leur accorde autant d'autorité qu'aux prophètes. Suivant lui, les Sibylles ont prédit aux païens la naissance, les miracles, la Passion, la mort, la résurrection et le dernier avènement de Jésus-Christ[2].

Nous savons aujourd'hui d'où viennent les prophéties que Lactance attribue aux Sibylles. Elles sont empruntées au vaste recueil des *Oracula Sibyllina*, qui fut composé par des juifs d'Alexandrie, vers le second siècle avant Jésus-Christ, mais qui fut remanié plus tard par des chrétiens[3]. Ces prédictions — toutes celles du moins

1. Il est indispensable, comme on le verra par la suite, de reproduire le passage que Lactance a emprunté à Varron : « Ceterum Sibyllas *decem* numero fuisse [ait Varro], easque omnes enumeravit sub auctoribus qui de singulis scriptitaverunt. Primam fuisse de *Persis*, cujus mentionem fecit Nicanor, qui res gestas Alexandri Magni scripsit. Secundam *Libyssam*, cujus meminerit Euripides in Lamiæ prologo. Tertiam *Delphicam*, de qua Chrysippus loquatur in eo libro quem de Divinatione composuit. Quartam *Cimmeriam* in Italia, quam Naevius in libris Belli Punici, Piso in Annalibus nominet. Quintam *Erythræam*, quam Apollodorus Erythræus affirmat suam civem fuisse, eamque Graiis Ilium peteutibus vaticinatum, et perituram esse Trojam et Homerum mendacia scripturum. Sextam *Samiam*, de qua scribat Eratosthenes in antiquis annalibus Samiorum repperisse se scriptum. Septiman *Cumanam*, nomine Amalthæam, quæ ab aliis Demophile vel Herophile nominetur, eamque novem libros attulisse ad regem Tarquinium Priscum... Octavam *Hellesponticam*, in agro Trojano natam, vico Marpesso, circa oppidum Gergithium quam scribat Heraclides Ponticus Solonis et Cyri temporibus fuisse. Nonam *Phrygiam* quæ vaticinata est Ancyræ. Decimam *Tiburtem*, nomine Albuneam, quæ Tiburi colatur ut dea juxta ripas amnis Anienis, cujus in gurgite simulacrum ejus inventum esse dicitur, tenens in manu librum. » *Divin. Instit.*, lib. I, cap. VI.

2. Pour la parfaite intelligence de ce qui va suivre, nous devons grouper ici les prophéties sibyllines éparses dans le livre de Lactance. Les voici :

Sur Dieu :

Solus Deus sum et non est Deus alius (*Inst. div.*, I, VI).

Sur le Christ :

Ipsum tuum cognosce Deum qui Dei filius est (IV, VI).

Sur le Christ considéré comme Rédempteur :

Jugum intolerabile super collum nostrum tollet (VII, XVIII).

Sur les miracles du Christ :

Panibus simul quinque et piscibus duobus hominum millia quinque in deserto satiabit et reliqua tollens post fragmenta omnia duodecim implebit cophinos in spem multorum (IV, XV).

Sur la Passion du Christ :

In manus iniquas infidelium postea veniet ; dabunt autem Domino alapas manibus incestis et impurato ore exspuent venenatos sputus : dabit vero ad verbera simpliciter sanctum dorsum. — Et colaphos accipiens tacebit ne quis agnoscat quod verbum vel unde veniat et corona spinea coronabitur. — Ad cibum autem fel et ad sitim acetum dederunt : inhospitalitatis hanc monstrabunt mensam. — Ipsa enim, Judaea insipiens, tuum Deum non intellexisti ludentem mortalium mentibus, sed spinis coronasti et horridum fel miscuisti (IV, XVIII) : emprunté à la *Cité de Dieu*, XVIII, XXIII.

Sur la mort du Christ :

Templi vero velum scindetur, et medio die nox erit tenebrosa nimis in tribus horis (IV, XVIII) : emprunté à saint Augustin.

Sur la Résurrection du Christ :

Et mortis fatum finiet, et morte morietur tribus diebus somno suscepto et tunc ab inferis regressus ad lucem veniet primum resurrectionis initium ostendens (VII, XVIII) : emprunté à saint Augustin.

Sur le Jugement dernier :

Tuba de cœlo vocem luctuosam emittet (VII, XVI). — Tartareum chaos tunc ostendet terra dehiscens : venient autem ad tribunal regis reges omnes (VII, XX). — Deus ipse judicans pios simul et impios, tunc demum impios in ignem et tenebras mittet, qui autem pietatem tenent, iterum vivent (VII, XXIII).

3. Voir Ed. Reuss, *Nouv. Rev. de Théolog.*, Strasbourg, 1861, p. 193 et suiv. ; Alexandre, *Oracula Sibyllina*, Excursus ; Delaunay, *Moines et Sibylles*, Paris, 1874 ; Bouché-Leclercq, *Hist. de la divinat. dans l'antiq.*, t. II, p. 169 et suiv.

qui visent un fait précis — ont donc été faites après coup. D'ailleurs la bonne foi de Lactance fut entière ; et, comme le texte grec des *Oracula Sibyllina* resta inconnu jusqu'en 1545 [1], il n'est pas surprenant que les humanistes du xv[e] siècle aient cru Lactance sur parole.

Les Sibylles d'Ulm témoignent donc de la vogue dont Lactance a joui dans la deuxième moitié du xv[e] siècle. En même temps, elles donnent corps pour la première fois à une nouvelle conception de l'histoire.

Le livre de Lactance, qui inspirait à l'Allemagne une belle œuvre d'art, en inspira plusieurs aussi à l'Italie. Les Sibylles du pavé de la cathédrale de Sienne, celles que le Pérugin peignit au Cambio de Pérouse présentent, sur des phylactères, des prophéties empruntées à l'*Institution Divine* [2].

Mais, en 1481, il parut en Italie un livre qui ne tarda pas à faire oublier celui de Lactance. Je veux parler d'un petit volume intitulé : *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, dont l'auteur est le dominicain Filippo Barbieri. Ce livre a eu une influence si extraordinaire sur l'art de l'Europe entière, qu'il est nécessaire d'en dire ici quelques mots.

Le titre n'en laisse pas soupçonner le contenu ; car la dissertation sur saint Jérôme et saint Augustin, qui ouvre le volume, est suivie de plusieurs petits traités disparates, dont l'un est consacré aux Sibylles et aux Prophètes. C'est cette partie du livre qui l'a rendu célèbre [3] ; c'est aussi la seule qui ait été féconde.

Fidèle à la pensée des théologiens de son temps, Filippo Barbieri rapproche les Sibylles des prophètes. C'est un dialogue entre les païens et le peuple de Dieu ; ils parlent tour à tour et annoncent les uns après les autres la venue du Sauveur. Il est nécessaire, pour la clarté de la démonstration que nous allons entreprendre, de donner ici toute cette partie du petit livre de Filippo Barbieri.

I. — Sibylla Persica. — Sibylla Persica vestita veste aurea cum velo albo in capite dicens sic : Ecce bestia conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum, et gremium virginis erit salus gentium et pedes ejus erunt in valitudine (*sic*) hominum.

— Oseus propheta. — *De manu factis* [4]...

II. — Sibylla Libyca. — Sibylla Libyca ornata serto viridi et florido in capite, vestita pallio honesto et non multum juvenis sic ait : Ecce veniet dies et illuminabit condempsa (*sic*) tenebrarum et solventur nexus Sinagogæ et desinent labia hominum et videbunt

1. Le texte grec des *Oracula Sibyllina* a paru pour la première fois à Bâle en 1545 (Édit. de Sextus Betuleius).

2. Voir *Quomodo Sibyllas*, etc., p. 45 et suiv.

3. Il l'était longtemps avant d'avoir été imprimé, si l'on en croit la préface de l'éditeur Philippus de Lignamine : « Decrevi caracteribus perpetuis imprimere *celeberrima* opuscula, quæ celeberrimus artium et theologiæ interpres, magister Philippus, ex ordine prædicatorum... edidit. »

4. Il n'y a aucun intérêt ici à donner tout entier le verset que récite chaque prophète. Nous ne transcrivons que les premiers mots.

regem viventium; tenebit illum in gremio virgo domina gentium et regnabit in misericordia et uterus matris erit statua[1] cunctorum.

— Jeremias propheta. — *Ecce dies veniunt...*

III. — Sibylla Delphica. — Sibylla Delphica vestita veste nigra et capillis circumligatis capiti, in manu cornu tenens et juvenis, quæ ante Trojana bella vaticinata est, de qua Chrysippus; ait : Nascetur propheta absque matris coitu ex virgin ejus[2].

— Jeremias propheta. — *Revertere virgo...*

IV. — Sibylla Cimmeria. — Sibylla Emeria[3], in Italia nata, Chimica, vestita cœlestina veste deaurata, capillis per scapulas sparsis, et juvenis, de qua Ennius ; ait : In prima facie virginis ascendet puella pulchra facie, prolixa capillis, sedens super sedem stratam[4], dans ei ad comedendum vis[5] proprium, id est lac de cœlo missum.

— Joel propheta. — *In diebus illis effundam...*

V. — Sibylla Erythraea. — Sibylla nobilissima Erythraea, in Babylonia orta ; de Christo sic ait : In ultima autem ætate humiliabitur Deus et humanabitur proles divina, jungetur humanitati divinitas. Jacebit in feno agnus et officio puellari educabitur Deus et homo. Signa præcedent apud Apellas[6]. Mulier vetustissima puerum præmium corripiet. Boetes orbis mirabitur, ducatum prœstabit ad ortum[7].

— Ezechiel propheta. — *Porta hæc clausa erit.*

VI. — Sibylla Samia. — Sibylla Samia a Samo insula, nudum ensem sub pedibus, formosum pectus, subtileque velim[8] capiti habens, sic ait : Ecce veniet dies et nascetur de paupercula et bestiæ terrarum adorabunt eum et dicent « laudate eum in atriis cœlorum ».

— David propheta. — *Adorabunt eum...*

VII. — Sibylla Cumana. — Sibylla Cumana fuit tempore Tarquinii Prisci, scripsit de Christo hæc, referente Virgilio in lib. Bucolic. in hunc modum :

Ultima Cumæi venit jam carminis ætas ;
Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo.
Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna,
Jam nova progenies cœlo demittitur alto.
Casta, fave, Lucina, tuus jam regnat Apollo.

— Daniel propheta. — *Abscissus est de monte lapis...*

1. Il y a beaucoup de passages inintelligibles dans le livre de Filippo Barbieri. Ces obscurités viennent parfois d'une faute d'impression. Le manuscrit de l'Arsenal (n° 243), qui contient un texte plus correct que celui qui a été imprimé, nous a permis d'en corriger quelques-unes. Nous indiquons les variantes. Ici, au lieu de « statua » le manuscrit donne « statera », ce qui n'est pas beaucoup plus clair.

2. Ms. : « cujusdam ».

3. Il faut lire Cimmeria.

4. Le manuscrit ajoute « nutrit puerum ».

5. Ms. : « jus ».

6. Il est possible qu'Apellas désigne les juifs (Cf. Horace, *Sat. I*, IV, v. 100 : « credat Judæus Apella »). Quant à la femme âgée, c'est peut-être la prophétesse Anne.

7. Dans le manuscrit, la Sibylle Érythrée tient à la main une épée nue, ce qui mérite d'être noté.

8. Ms. : « velum ».

VIII. — Sibylla Hellespontica. — Sibylla Hellespontica, in agro Trojano nata, vetusta et antiqua, veste rurali induta, ligato velo antiquo [capite] sub gula circumvoluta usque ad scapulas quasi despectu de qua scribit Heraclides ; dicens : De excelsis cœlorum habitaculo prospexit Deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in cunabulis terræ.

— Jone (VI[1]). — « Ponam vellus hoc lanæ in area, si ros in solo vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israel. Factumque est ita : de nocte consurgens et, expresso vellere, concham rore implevit. »

IX. — Sibylla Phrygia. — Sibylla Frigia, nata apud Phrygios, mediocris ætatis, habitu et mantello rubeo, in modum mulieris nuptæ, licet virgo, de Christo sic dicit[2] : Flagellabit dominus potentes terræ, et Olympo excelso veniet, et firmabit concilium in cœlo, et annuntiabitur virgo in vallibus desertorum.

— Malachia propheta. — *Ecce ego mittam angelum.*

X. — Sibylla Europa. — Sibylla Europa, decora, juvenis, facie rutilans, velo subtilissimo capite ligata, induta veste aurea, de Christo sic ait : Veniet ille et transibit montes et colles et latices sylvarum Olympi ; regnabit in paupertate et dominabitur in silentio et egredietur de utero virginis.

— Zacharias. — *Exulta, Filia Sion...*

XI. — Sibylla Tiburtina. — Sibylla Tyburtina (*sic*), quam Lactantius Tyburtem vocat, nomine A[l]bunea, quæ Tyburi colitur ut dea juxta ripas amnis, in cujus gurgite simulacrum ejus inventum dicitur tenens in manu librum ; hæc de Christo prophetavit : Nascetur Xristus in Bethleem et annunciabitur in Nazareth, regente Tauro pacifico, fundatore quietis[3] : O felix mater cujus ubera illum lactabunt ! — Hæc tunica crocea vestietur, violato mantello superimposito[4].

— Micheus propheta. — *Et tu, Bethleem...*

XII. — Sibylla Agrippa. — Sibylla Agrippa sic ait de Christo : Invisibile verbum palpabitur et germinabit ut radix et siccabitur ut folium, et non apparebit venustas ejus et circumdabit eum alvus maternus et flebit Deus lætitia sempiterna et ab hominibus conculcabitur et nascetur ex matre ut Deus et conversabitur ut peccator[5].

1. Nous transcrivons ici tout le passage que Filippo Barbieri attribue à Jonas. La Bible met ces paroles dans la bouche de Gédéon. L'erreur vient probablement de l'imprimeur qui, au lieu de *Judic.* VI, ou peut-être de *Gede.*, a lu *Jone* VI. Cette petite erreur méritait d'être relevée. C'est à elle, sans doute, comme nous l expliquerons plus loin, que nous devons le Jonas de la Chapelle Sixtine.

2. Le manuscrit diffère ici singulièrement du livre. On lit dans le manuscrit : « Sibylla Phrigia, induta veste rubea, nudis brachiis, antiqua Saturnina facie, crinibus sparsis, digito indicans, dicens sic : « Flagellabit dominus... »

3. D'après Boissard, *Tractatus de Divinatione*, Oppenheimii, 1611, p 215, ce Taurus pacificus désignerait l'empereur Auguste.

4. Dans le manuscrit, la Sibylle de Tibur se présente sous un autre aspect : « Sibylla Tiburtina, non multum senex, veste rubea induta desuper, ad collum pellem hircinam per scapulas habens, capillis discoopertis, simulacrum tenebat verbi, scriptum erat : « Nascetur... ».

5. Le manuscrit donne quelques détails sur l'aspect et le costume de la Sibylle Agrippa : « Sibylla Agrippa, rosea vesta, cum chlamyde rosea, non multum juvenis, manum tenens in gremio quasi admirans et deorsum respiciens. »

Si l'on examine ces pages avec attention, on y remarquera plusieurs singularités.

On s'apercevra d'abord que le nombre des Sibylles a augmenté. Jusque-là on n'avait jamais parlé que de *dix* Sibylles : Filippo Barbieri est le premier qui en nomme *douze*[1]. Il ajoute à la liste de Varron la Sibylle Agrippa et la Sibylle Europe. On ne saurait dire où il a pris ces noms[2], mais on comprend très bien pourquoi il a produit deux Sibylles nouvelles : aux douze prophètes il voulait opposer, pour que la symétrie fût parfaite, douze Sibylles.

On remarquera encore qu'il assigne presque à chaque Sibylle un âge, un aspect, un costume déterminés. La Sibylle de Delphes est une jeune fille vêtue de noir, qui tient à la main une corne ; la Sibylle Hellespontique est une vieille femme qui a un voile attaché sous le menton et qui ressemble à une paysanne ; la Sibylle Europe a le teint éclatant d'une jeune fille et une robe couleur d'or. On dirait que Filippo Barbieri songe aux peintres et leur propose des modèles[3].

A-t-il imaginé ces costumes, ces attributs ? Les a-t-il empruntés à quelqu'un de ses devanciers ? On ne sait que répondre[4].

On reconnaîtra enfin que les paroles prêtées par Filippo Barbieri à ses Sibylles sont toutes nouvelles ; elles diffèrent complètement de celles que leur donne Lactance. — D'où viennent ces oracles bizarres, obscurs, parfois incompréhensibles ?

Il faut écarter la collection des *Oracula Sibyllina*, qui était encore inédite, et que notre auteur n'a pas connue. Mais il faut avouer alors qu'on ne sait où trouver les originaux dont Filippo Barbieri s'est inspiré. Pourtant ces originaux doivent exister, et peut-être les découvrira-t-on un jour dans quelque bibliothèque italienne. L'Italie du moyen âge n'a jamais manqué de prophètes. Tout le monde connaît Joachim de Flore, à qui un ange avait fait boire dans un calice la science de l'avenir ; on connaît moins le moine de Cosenza, Télesphore, qui disait avoir trouvé, en bêchant son champ, des tablettes couvertes de prophéties merveilleuses[5]. Il courait en Italie une foule d'oracles qui semblent avoir été fabriqués dans les couvents de l'Italie du Sud[6]. Il nous reste un exemple curieux de cette littérature prophétique.

1. Sans parler de Pétrarque (*Rerum memorand.*, Lib. IV) et de Boccace (*De Mulieribus claris*, 1473, f° 21 v°), Marsile Ficin, qui écrivait dans le même temps que Filippo Barbieri, ne connaît encore que dix Sibylles (*De christian. relig.*, cap. XXV).

2. Je crois que le nom d'Agrippa, qui a été adopté par la France et l'Italie, est né d'une faute typographique. Il y avait sans doute, dans le manuscrit, *Ægyptia*. Je puis d'ailleurs citer un manuscrit de l'Arsenal, n° 78, f° 67, où on lit très nettement *Ægyptia*.

3. Ces détails pittoresques ont peut-être été imaginés en vue d'une représentation dramatique. Le livre de Filippo Barbieri a pu servir de guide au metteur en scène du Mystère.

4. Il y a, à la Bibliothèque de l'Arsenal, nous l'avons dit, un manuscrit du xve siècle (n° 243) qui contient l'œuvre de Barbieri et qui est peut-être antérieur au livre imprimé. Or, chose singulière, le costume des Sibylles n'est pas décrit tout à fait de la même façon dans le manuscrit et dans le livre. Nous avons donné ces variantes. On rencontre aussi des variantes dans les diverses éditions imprimées de Filippo Barbieri.

5. Tiraboschi, *Storia della letterat. itialian.*, t. V, p. 275.

6. C'est le sentiment d'Alexandre dans la préface de ses *Oracula Sibyllina*. Voir le chapitre intitulé : *De medii œvi Sibyllis*.

C'est une longue prédiction mise dans la bouche de la Sibylle Érythrée et qui commence par ces mots : « Exquiritis, illustrissima turba Danaum [1]... » Filippo Barbieri connaissait parfaitement ce morceau, et la preuve, c'est qu'il en a extrait deux passages. C'est de là que viennent ces paroles : « In ultima ætate humiliabitur Deus, et humanabitur proles divina », etc., qu'il a attribuées à la Sibylle Érythrée; c'est là encore qu'il a trouvé les mots mystérieux qu'il met dans la bouche de la Sibylle de Tibur : « Regente Tauro pacifico, fundatore quietis [2]. »

S'il a emprunté ces deux passages, il est probable qu'il n'a pas inventé les autres [3]; je crois qu'il serait facile aux érudits italiens de retrouver tous ses originaux.

Le livre de Filippo Barbieri eut en Italie un succès surprenant. Il fut publié en 1481 ; or, c'est précisément à partir de cette date que l'on voit les artistes italiens adopter le motif des douze Sibylles. On ne les rencontre nulle part avant 1481 [4] : à partir de 1481, elles se voient partout. C'est à une date postérieure à 1481 que Baccio Baldini (si c'est bien lui) les grava sur cuivre en même temps que les prophètes (fig. 133) [5]. En 1485, Ghirlandajo les peignit à l'église de la Sainte-Trinité à Florence. En 1492, le miniaturiste Attavante décora de ce motif nouveau le Bréviaire de Mathias Corvin. En 1493, elles se montrent à Rome, au tombeau de bronze du pape Sixte IV, œuvre de Pollajuolo. En 1494, Pinturicchio les représenta dans une des chambres des appartements Borgia, au Vatican, et, en 1501, dans l'église Sainte-Marie-Majeure à Spello. En 1509, un artiste inconnu les dessina sur les murs de l'église Saint-Jean à Tivoli. A peu près à la même époque, elles étaient peintes à Rome, à San Pietro in Montorio, et à Sainte-Marie de la Minerve. Ces exemples, qu'il serait facile de multiplier, pourront suffire [6]. Mais ce qui mérite ici d'être remarqué, c'est que toutes ces figures de Sibylles sont accompagnées d'inscriptions empruntées au livre de Filippo Barbieri. Partout la Sibylle de Tibur dit : « Nascetur Christus in Bethleem », la Sibylle de Perse : « Ecce bestia conculcaberis », la Sibylle de Samos : « Ecce veniet dies et nascetur de paupercula », etc. Parfois même, les artistes ont poussé le scrupule jusqu'à leur prêter le costume et les attributs que

1. Arsenal, ms. nº 78 (xvᵉ s.), et B. N., latin 6362 (xvᵉ s.).

2. Le texte dont s'est inspiré Filippo Barbieri porte : « Postquam Taurus pacificus, sub levi mugitu, climata turbata concludet, illis diebus agnus cælestis veniet. » On voit que ce Taureau pacifique semble bien désigner l'empereur Auguste.

3. Ce qui prouve clairement que Filippo Barbieri a emprunté ses oracles à une source antérieure, c'est qu'une des deux statues de Sibylles de la cathédrale de Sienne, qu'on attribue à Giovanni Pisano, porte sur son phylactère ces mots : « Educabitur deus et homo ». C'est la fin d'une des phrases que Filippo Barbieri assigne, plus d'un siècle et demi après, à la Sibylle Érythrée.

4. Du moins je n'en connais aucun exemple. Toutefois il ne serait pas impossible qu'on pût découvrir quelque représentation des douze Sibylles antérieure à 1481. Le manuscrit de Barbieri était célèbre, nous l'avons dit, longtemps avant d'avoir été imprimé.

5. J'ai montré dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1906, p. 89 et suiv., que le graveur s'inspirait d'un Mystère joué à Florence.

6. On pourra consulter pour plus de détails *Quomodo Sibyllas,* etc., p. 39 et suiv.

leur assigne Filippo Barbieri. C'est ainsi que Baccio Baldini, dans ses gravures, et le peintre anonyme de Tivoli, dans ses fresques, ont donné une corne d'abondance à la Sibylle Delphique, et ont entouré d'un voile la tête de la Sibylle de l'Hellespont.

Le motif des Sibylles et des Prophètes, mis à la mode par Filippo Barbieri, s'imposa à Michel-Ange lui-même. Ces figures grandioses qu'il peignit au plafond de la chapelle Sixtine, de 1508 à 1512, ne sont pas, comme on l'a répété si souvent, mystérieuses et inexplicables : elles se rattachent à une tradition déjà longue. Michel-Ange a fait ce que vingt autres avaient fait avant lui ; bien mieux, il a eu recours au même guide : ce fier génie n'a pas dédaigné de feuilleter le petit livre de Filippo Barbieri.



Fig. 133. — La Sibylle de Samos.
Gravure attribuée à Baccio Baldini.

On devine qu'il a dû en user librement avec son modèle. L'homme qui a eu l'audace de rompre avec les plus vieilles traditions de l'art chrétien, qui a peint Jésus sous les traits d'un Apollon courroucé, qui a dépouillé les apôtres de leur tunique et les anges de leurs ailes — n'était pas d'humeur à s'asservir aux caprices d'un Filippo Barbieri. Il ne s'est pas prêté aux enfantillages du bon moine. Il a commencé par enlever aux Sibylles les épées, les cornes d'abondance, les guirlandes de fleurs, les robes d'or ; puis, il les a revêtues d'un costume surhumain, qui ne semble plus participer de la durée, qui éveille l'idée de l'éternel.

Toutefois, il est visible, à quelques signes, que Michel-Ange a jeté les yeux sur le livre ; ce sont des indices légers, mais qui se fortifient les uns les autres.

D'abord, il a placé la Sibylle Érythrée à côté du prophète Ézéchiel et la Sibylle de Cumes à côté du prophète Daniel : c'est justement la disposition adoptée par Filippo Barbieri. Comme le veut son modèle, il a représenté jeune la Sibylle de Delphes, et il a mis un voile sur la tête de la Sibylle Persique. Les prophètes qu'a représentés Michel-Ange : Isaïe, Ézéchiel, Daniel, Jérémie, Joel, Zacharie, Jonas, se trouvent précisément au nombre de ceux qu'a choisis Filippo Barbieri qui ne les nomme pas tous, il s'en faut. Il est probable que Michel-Ange n'aurait pas pensé à Zacharie et

à Jonas, qui sont parmi les moindres d'entre les prophètes, s'il n'avait eu sous les yeux une liste où il n'avait qu'à choisir[1]. C'est le choix de Jonas, surtout, qui est singulier et qui révèle l'emprunt. On voit, en effet, dans le livre de Filippo Barbieri, qui est orné de gravures sur bois, un Jonas vomi par la baleine : c'est ainsi, on le sait, que l'a représenté Michel-Ange. Mais ce qu'il y a ici d'extraordinaire, c'est que les paroles que Filippo Barbieri attribue à Jonas ne sont pas de Jonas, mais de Gédéon ; c'est le fameux passage sur la toison humide de rosée qui se trouve dans le Livre des Juges. Un théologien aussi savant que Filippo Barbieri n'a pu commettre une pareille erreur ; il faut admettre que c'est l'étourderie de l'imprimeur qui a substitué le nom de Jonas à celui de Gédéon[2]. L'artiste chargé d'illustrer le livre, voyant le nom de Jonas, n'en a pas lu davantage, et a cru bien faire en représentant le prophète vomi par la baleine. Jonas s'est donc introduit, à la faveur d'une faute d'impression, dans la compagnie des Sibylles. Michel-Ange, qui n'a pas regardé de très près le livre de Filippo Barbieri, a aperçu une gravure représentant Jonas et la baleine, cela lui a suffi.

On ne peut donc douter, me semble-t-il, que Michel-Ange n'ait eu entre les mains le livre de Filippo Barbieri. S'il en est ainsi, nous ne saurions avoir trop de respect pour cet humble petit volume ; il eut sa part dans la conception d'une œuvre sublime. Il est possible que ces chants alternés, où tout parle d'un Sauveur, aient ouvert à Michel-Ange le monde du rêve. Ces noms magiques des Sibylles et des prophètes, ces paroles mystérieuses ont peut-être suffi à faire éclater dans son âme un orage de poésie[3].

1. Kraus, dans son Manuel (*Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, 2e partie), revu et continué par J. Sauer, Fribourg, 1908 (p. 360), a dit que Michel-Ange avait représenté les prophètes dont on faisait des lectures pendant le carême et la Semaine Sainte. Mais la liste qu'il donne ne concorde pas parfaitement avec celle des prophètes peints par Michel-Ange.

2. Il est donc à peu près certain qu'en 1481 Filippo Barbieri était mort, quand son compatriote, le médecin Philippe de Lignamine, publia son livre. L'auteur n'a pas corrigé les épreuves de son œuvre.

3. Je suis convaincu que Michel-Ange s'est inspiré aussi des livres de Savonarole. On sait qu'il a représenté, à côté des prophètes, des enfants qui semblent leur adresser la parole. Isaïe est interpellé si brusquement par un de ces enfants que ses cheveux se hérissent, et qu'il ose à peine tourner la tête. Ces enfants sont des anges que Michel-Ange, suivant son habitude, a représentés sans ailes. Or, voici quelle est la doctrine de Savonarole sur l'inspiration prophétique : « Dieu, dit-il en substance, communique aux prophètes quelque chose de son éternité. Il a recours pour cela *au ministère des anges*, qui font naître des images, des visions dans l'âme du prophète. Mais, parfois, *ces anges prennent une figure humaine*, se présentent devant les yeux des prophètes et leur dévoilent l'avenir. » Cette explication se trouve dans le livre intitulé : *Revelatio de tribulationibus nostrorum temporum*, qui parut en 1496. Michel-Ange, qui, au dire de Vasari, était un grand admirateur de Savonarole, l'avait certainement lu.

V

La France accueillit le livre de Filippo Barbieri avec autant de faveur que l'Italie. En France, comme en Italie, ce n'est qu'après 1481 que commence à apparaître l'assemblée des douze Sibylles. C'est ainsi qu'en 1474, dans le *Mystère de l'Incarnation*, qui fut joué à Rouen, on ne voit encore figurer qu'une seule Sibylle, la Sibylle Érythrée : elle vient à la suite des prophètes, et récite les vers traditionnels sur le jugement dernier.

C'est à une date qui ne doit pas être très postérieure à 1481 qu'un artiste français peignit pour la première fois les douze Sibylles. Je les rencontre dans un missel de la Sainte-Chapelle, qui n'a pu être enluminé que dans les dernières années du xve siècle[1] ; elles accompagnent la représentation de la Nativité. Jamais artiste ne fut plus respectueux : non seulement il a emprunté à Filippo Barbieri les paroles que prononce chacune des Sibylles[2], mais il s'est encore scrupuleusement conformé à ses descriptions. C'est ainsi que la Sibylle Libyque a sur la tête une couronne de fleurs, que la Persique est vêtue d'une robe d'or, et que la Sibylle de Samos foule aux pieds une épée.

Un peu plus tard, en 1506, un artiste inconnu peignit les Sibylles à la cathédrale d'Amiens. Il en reste huit qu'on retrouva sous des boiseries en 1844[3]. Ces Sibylles sont encore celles de Filippo Barbieri : les oracles qu'elles présentent sur des phylactères lui sont empruntés mot pour mot[4]. Il est probable que l'artiste eut entre les mains non pas le livre imprimé, mais un manuscrit dans le genre de celui de l'Arsenal, qui diffère sur quelques points du livre[5]. A Amiens, par exemple, la Sibylle Érythrée tient à la main une épée, attribut qui a disparu du livre imprimé, mais que donne le manuscrit de l'Arsenal[6].

Voilà deux exemples qui témoignent chez nous d'une influence presque immédiate du livre de Filippo Barbieri. Les poètes lui firent un accueil aussi empressé que les

1. Mazarine, ms. n° 412, fol. 17. Le manuscrit a dû être enluminé à Paris.

2. La Persica dit : « Ecce bestia conculcaberis et gignetur dominus... », etc. La Libyca : « Ecce veniet dies et solvetur nexus Synagoge... », etc.

3. Dans un passage qui conduit à la sacristie. Voir Jourdain et Duval, *Mém. de la Soc. des antiq. de Picardie*, t. VII, p. 275 et suiv., et Durand, *La cathédr. d'Amiens*, t. II, p. 345 et suiv.

4. La Sibylle Agrippa dit : « Invisibile verbum palpabitur », la Libyca : « Ecce veniet dies et tenebit illum in gremio virgo ». Et ainsi des autres.

5. Arsenal, ms. n° 243.

6. Il ne serait pas impossible que le peintre d'Amiens ait vu les fameuses gravures attribuées à Baccio Baldini ou une série analogue. A Amiens, en effet, la Sibylle Érythrée a une épée à la main et sous les pieds un cercle étoilé. Tels sont justement les attributs de la Sibylle Érythrée dans la gravure attribuée à Baccio Baldini. Ce

peintres. Tandis qu'en 1474 l'auteur du Mystère de Rouen ne faisait parler qu'une Sibylle, la Sibylle Érythrée, quelques années après, l'auteur de la Passion de Valenciennes les introduisait toutes les douze. Et ce qui mérite d'être signalé ici, c'est que tout le passage qui leur est consacré est traduit littéralement du livre de Filippo Barbieri [1].

Le livre de Filippo Barbieri, cependant, malgré sa vogue, ne fit pas oublier à nos érudits celui de Lactance. On lisait toujours avec respect les oracles sibyllins qui sont rapportés dans l'*Institution Divine ;* certains théologiens, les jugeant peut-être plus authentiques, semblent même les avoir préférés. Au commencement du XVIe siècle, le peintre Simon de Châlons décora de figures de Sibylles une chapelle d'Avignon. Ce fut sans aucun doute un théologien qui traça à l'artiste son programme. Chose curieuse, ce théologien n'a pas emprunté un seul mot au livre de Filippo Barbieri ; fidèle à la tradition suivie par Lactance, il ne voulut admettre que dix Sibylles ; quant aux paroles qui devaient accompagner chaque figure, il les tira toutes de l'*Institution Divine* [2].

Cet exemple est significatif ; il prouve qu'en France Filippo Barbieri et Lactance se partagèrent les esprits. Dès lors, on s'explique sans peine le compromis auquel les lettrés et les artistes se trouvèrent amenés : au lieu d'opposer Lactance à Filippo Barbieri, ils les combinèrent. C'est de cette combinaison ingénieuse que sont nées nos Sibylles françaises qui diffèrent si profondément des Sibylles italiennes.

Il est fort difficile de dire à quelle date apparurent ces Sibylles nouvelles. L'exemple le plus ancien que j'en connaisse se rencontre dans les *Heures* de Louis

cercle étoilé est probablement une figure du monde ; quant à l'épée, elle symbolise sans doute le jugement dernier. Les artistes ont traduit ainsi le fameux vers de la Sibylle Érythrée :

Judicii signum : tellus sudore madescet,
E cœlo rex adveniet..., etc.

Il se pourrait donc que cette figure, avec ses attributs étranges, remontât, par delà Filippo Barbieri, jusqu'au moyen âge. Filippo Barbieri, en effet, prête à la Sibylle Erythrée des paroles qui se rapportent à tout autre chose qu'au jugement dernier.

1. Cf. *Le Mistère du Viel Testament,* t. VI, p. lxxj. Voici, comme exemple, le début du passage consacré aux Sibylles :

La Sibylle dite Delphique
Tenant un cornet authentique
Ayantz tous ses cheveux lyez
Dict que tous seront ralyez
Quand, sans quelque polution,
Prophète d'exultation
Sera né d'une vierge mère,
Qui sera sans macule amère.

2. La Cumana dit : « In manus infidelium veniet » ; l'Hellespontica : « Et coronam portabit spineam » ; la Phrygia : « In cibum autem fel et in sitim acetum dabunt » ; la Samia : « Medio die nox erit tenebrosa nimis », etc. — La chapelle que décoraient les peintures de Simon de Châlons a disparu. Ses fresques ne nous sont connues que par un livre intitulé : *Traité de l'établissement de la compagnie de messieurs les Pénitents blancs d'Avignon, fait par un religieux du couvent des frères prêcheurs d'Avignon.* Sans date.

de Laval qui furent enluminées avant 1489 [1]. Avons-nous là le vrai prototype des Sibylles françaises ? Il est sage de ne rien affirmer [2].

Les Sibylles du livre d'Heures de Louis de Laval méritent d'être étudiées avec attention, car toutes les Sibylles que l'on rencontre en France, au xv[e] et au xvi[e] siècle, sont de la même famille.

Voici d'abord la Sibylle Persique (fig. 134). On va voir clairement ce que l'artiste (aidé sans aucun doute d'un lettré) a emprunté à Lactance, ce qu'il a emprunté à Filippo Barbieri, et enfin ce qu'il a imaginé.



Fig. 134. — La Sibylle Persique.
Heures de Louis de Laval.

Au-dessus de la Sibylle Persique on lit une inscription ainsi conçue : « Sibylla Persica, XXX annorum, cujus mentionem facit Nicanor. » — Et d'abord nous reconnaissons que cette indication précise : « la Sibylle Persique, *dont Nicanor fait mention* », est empruntée à Lactance [3].

Sous les pieds de la Persique il y a une autre inscription. Cette fois c'est la Sibylle qui parle et elle dit : « Ecce bestia conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum et gremium virginis erit salus gentium... » Il ne nous faudra pas longtemps pour nous apercevoir que ce sont les propres paroles que Filippo Barbieri assigne à la Sibylle Persique. — Mais voici quelque chose de tout nouveau : la Persique porte à la main une lanterne et foule aux pieds un monstre. D'où viennent ces attributs ? — Ils sont une invention de l'artiste, ou plutôt de son collaborateur le théologien. On lit, en effet, au-dessus de la tête de la Sibylle cette explication : *Videtur (Persica) vaticinari de futuro salva-*

1. B. N., latin 920. Comme l'indique une note placée à la fin du volume, ces Heures appartenaient à Louis de Laval, qui les légua par testament à Anne de France, fille de Louis XI. Or Louis de Laval mourut le 21 août 1489.

2. Schreiber, dans son *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal* (t. VII, Atlas, pl. IX), signale un livre xylographique de la bibliothèque du couvent de Saint-Gall, où sont représentées les Sibylles. Il donne une gravure qui prouve que ces Sibylles sont de la même famille que celles des *Heures* de Louis de Laval. Sont-elles antérieures ? Rien ne le prouve. Il y a eu des livres xylographiques jusqu'au delà de 1480. D'autre part nous savons que les dessinateurs de ces livres populaires, *Speculum*, *Bible des pauvres*, *Apocalypse*, n'inventent guère, mais copient d'habitude des manuscrits illustrés. Il est probable que le livre de Saint-Gall, qui est peut-être français d'origine, ne fait pas exception à cette règle.

3. Voir plus haut la note 1 de la page 257.

tore gentium sub nubilo. « La Persique semble annoncer le Sauveur sous un nuage. » L'oracle est obscur, en effet, et, pour exprimer que la lumière en est comme voilée, l'artiste a remis aux mains de la Sibylle une lanterne d'où filtre une vague lueur. Quant au monstre que la Persique foule aux pieds, c'est la bête dont parle l'oracle : « Ecce bestia conculcaberis. » Un dernier détail semble encore de l'invention de notre théologien. L'inscription, en effet, donne à la Sibylle un âge précis : elle a trente ans. Il n'y a rien de pareil ni dans Lactance ni dans Filippo Barbieri. Ce dernier, toutefois, pouvait mettre sur la voie de cette bizarre imagination. Il dit, en effet, à deux ou trois reprises, que telle Sibylle est vieille et telle autre jeune ; mais jamais il n'a eu l'idée d'assigner à ses prophétesses un âge déterminé.



Fig. 135. — La Sibylle Cimmérienne. *Heures* de Louis de Laval.

— La Sibylle Libyque vient ensuite. Elle tient à la main un cierge allumé. L'inscription qui l'accompagne est ainsi conçue : « Sibylla Libyca, XXIV annorum, cujus meminit Euripides. *Videtur clare vaticinari de adventu Salvatoris cum prophetis.* Ecce veniet deus et illuminabit condensa tenebrarum et solvet nexus Synagogæ... », etc. — La prophétie est empruntée au livre de Filippo Barbieri et l'auteur de l'inscription nous en explique le sens : la Sibylle, dit-il, annonce *avec clarté* l'avènement du Sauveur. C'est pourquoi l'artiste, voulant faire entendre que la prédiction de la Libyque était plus claire que celle de la Persique, lui a mis à la main, non pas une lanterne, mais un cierge allumé dont rien ne voile l'éclat.

— La Sibylle Érythrée tient une fleur. Au-dessus de sa tête on lit cette inscription : « Erithræa [XV] annorum, dicta Eriphila. *Videtur vaticinari de Christi annuntiatione per angelum facta.* De excelso cœlorum habitaculo prospexit Deus humiles et nascetur in diebus novissimis de Virgine hebraea... », etc. L'oracle emprunté à Filippo Barbieri[1] peut se rapporter en effet, si l'on veut, à l'Annonciation. C'est ce

1. L'oracle que l'artiste français attribue à la Sibylle Érythrée est donné par Filippo Barbieri à la Sibylle de l'Hellespont. Je crois que certaines éditions ou certains manuscrits de Filippo Barbieri présentaient cette interversion de noms, car les artistes italiens ont aussi plus d'une fois inscrit sous les pieds de la Sibylle Érythrée les paroles que la Sibylle Hellespontique est censée prononcer.

que l'artiste a exprimé en donnant pour attribut à la Sibylle Érythrée une fleur. Car la fleur est, comme nous l'avons expliqué ailleurs[1], une sorte de symbole de l'Annonciation : entre la Vierge et l'ange Gabriel, les peintres, depuis le XIIIe siècle, ne manquaient jamais de mettre un beau vase plein de roses blanches ou de lis.

— La Sibylle de Cumes porte un petit bassin couleur d'or. « Sibylla Cumana, dit l'inscription, XVIII annorum. *Videtur vaticinari de nativitate Christi in Bethleem.* Ultima Cumaei venit jam carminis aetas... », etc. On reconnaît les vers de Virgile cités par Filippo Barbieri. Ces vers, nous dit l'inscription, se rapportent à la Nativité de Jésus-Christ. Mais comment cette sorte d'écuelle d'or que tient la Sibylle peut-elle symboliser la Nativité ? C'est là une véritable énigme que les contemporains eux-mêmes n'entendaient guère. Car j'ai vu souvent les artistes du XVIe siècle donner à la Sibylle de Cumes, au lieu d'une écuelle, quelque chose qui ressemble à un pain rond, fendu par le milieu. S'il fallait proposer une hypothèse, je dirais volontiers que le bassin de la Sibylle est une réduction du cuvier où les sages-femmes lavent les nouveau-nés — épisode qui, au XVe siècle encore, accompagne parfois la Nativité.



Fig. 136. — La Sibylle Europe.
Heures de Louis de Laval.

— La Sibylle de Samos porte une crèche. L'inscription est ainsi conçue : « Sibylla Samia, annorum XXIII. *Videtur vaticinari de hoc quod virgo reclinavit puerum in præsepio.* Ecce veniet dies et nascetur puer de paupercula, bestiæ terræ adorabunt eum. » L'artiste et son collaborateur ont interprété ingénieusement le texte de Filippo Barbieri. Il est évident qu'ils ont voulu voir, dans « ces bêtes de la terre qui adoreront l'enfant », le bœuf et l'âne de la Nativité. Cette interprétation les amena tout naturellement à mettre une crèche aux mains de la Sibylle de Samos.

— La Sibylle Cimmérienne a pour attribut un vase en forme de corne, qui n'est pas autre chose qu'un biberon (fig. 135). L'inscription dit en effet : « Sibylla Cymeria, (annorum) XIIII..... *Vaticinatur quo modo Virgo lactet puerum.* In prima facie vir-

1. *L'Art religieux du* XIIIe *siècle en France*, 4e édit., p. 290.

ginis ascendit virgo quædam... nutriens puerum, dans ei ad comedendum lac... » — C'est donc l'allaitement d'un enfant par une vierge qu'annonce la prophétie. Il faut avouer qu'il n'était pas facile de trouver un attribut pour la Sibylle Cimmérienne : avec une naïveté qui fait sourire, l'artiste imagina de lui faire porter un biberon.



Fig. 137.
La Sibylle Persique.
(Empruntée, comme les 11 suivantes, à l'*Encomium trium Mariarum*.)

— La Sibylle Europe tient à la main une épée nue (fig. 136). « Sibylla Europa, dit l'inscription, annorum XV, inter ceteras pulcherrima. *Videtur vaticinari de fuga pueri cum matre ejus in Ægypto*. Veniet ille et transiliet colles et montes et latices Olympi, regnabit in paupertate et dominabitur in silentio.....» Rien de plus vague, il faut le reconnaître, que ces paroles prêtées par Filippo Barbieri à la belle Sibylle Europe. Elle parlait d'un Sauveur qui vivrait dans la pauvreté : cela suffisait à l'Italien. Mais notre théologien français était plus exigeant; il lui fallait de la précision, même au prix de la subtilité. Il imagina que ce passage : « Il franchira les collines », se rapportait à la fuite en Égypte. Il décida donc que la Sibylle Europe aurait à la main une épée pour rappeler le massacre des Innocents et le danger auquel l'enfant échappa par la fuite.

— La Sibylle de Tibur tient une main coupée. L'inscription est assez longue; en voici d'abord la première partie : « Sibylla Tiburtina, XX annorum, quæ prophetavit Romanis et *vaticinata est de Christi alapatione*. Flagellabit homines potentes, excelsus veniet et firmabit consilium in cœlo, annuntiabitur virgo in vallibus desertorum... » Ce texte emprunté à Filippo Barbieri est obscur et, à vrai dire, n'offre à l'esprit aucun sens précis. C'est pourquoi notre théologien, désespérant d'en rien tirer, y ajouta ce passage de Lactance : « In manibus infidelium postea veniet, dabunt Domino alapas, accipiens tacebit, ne quis agnoscat. » Au moins cette seconde partie de la prédiction est claire : il s'agit du commencement de la Passion et des soufflets que Jésus reçoit sans se plaindre. Aussi est-ce le passage de Lactance qui a déterminé le choix de l'attribut : cette main coupée, que la Sibylle de Tibur porte comme un trophée barbare, c'est la main sacrilège qui a frappé le Christ [1]. Voilà pour la jeune Sibylle une étrange parure. Mais quoi ! nous



Fig. 138.
La Sibylle Libyque.

1. La même main coupée se voit parmi les attributs de la Passion qu'on dispose autour du Christ de la Messe de saint Grégoire.

sommes encore au temps où l'on coupe la main du parricide et du profanateur.

— La Sibylle Agrippa porte un fouet. Au-dessus de sa tête on lit cette inscription : « Agrippa, XXX annorum. *Vaticinatur de flagellatione.* Invisibile verbum palpabitur... et conversabitur ut peccator. » Cette fois notre auteur a pensé que la phrase de Filippo Barbieri offrait un sens raisonnable. Il voulait y découvrir une nouvelle allusion à la Passion : il l'y a trouvée; mais il y a mis de la complaisance. Il est clair qu'il a traduit « verbum palpabitur » non pas par : « on pourra toucher le Verbe », mais par : « on frappera le Verbe ». Ce sens admis, il était tout naturel de donner un fouet comme attribut à la Sibylle Agrippa.



Fig. 139.
La Sibylle Érythrée.

— La Sibylle Delphique tient à la main une couronne d'épines. Voici l'inscription : « Delphica, XX annorum. *Vaticinatur de Christi coronatione.* Nasci debet propheta absque maris coitu de femina nomine Maria ex stirpe Judæorum, filius Dei, nomine Jesus, qui videbitur in manibus infidelium et corona spinea coronabitur. » Nous rencontrons encore ici une prophétie composite, née de la combinaison d'un texte de Filippo Barbieri avec un texte de Lactance. La première partie de l'oracle se rapporte, comme tous ceux que donne Filippo Barbieri, à la naissance du Sauveur. Mais il fallait à notre théologien une phrase qui pût s'appliquer à la Passion : il la trouva dans Lactance qui fait prédire par la Sibylle le couronnement d'épines. Dès lors l'attribut de la Sibylle Delphique était tout indiqué.



Fig. 140.
La Sibylle de Cumes.

— La Sibylle Hellespontique porte une grande croix. Et voici comment l'inscription justifie cet attribut : « Sibylla Hellespontica. L annorum. *Vaticinata est de futura Christi crucifixione.* Jesus Christus nascetur de casta. Felix ille Deus ligno qui pendet ab alto. » Ici encore notre auteur a trouvé Filippo Barbieri trop peu significatif. La première phrase est de lui[1]; elle se rapporte, comme d'ordinaire, à la Nativité du Christ et à la virginité de la mère. Mais cette prophétie dix fois répétée ne pouvait suffire. Notre théologien, qui voulait raconter par la bouche des Sibylles toute la Passion, avait besoin d'un texte se rapportant à la mort de Jésus-Christ sur la croix. Lactance n'en offre pas. Il eut

1. L'Hellespontique dit, dans le livre de Filippo Barbieri : « Nascetur de Virgine ».

donc recours à un passage de Sozomène, qui devait être fameux, puisqu'on le trouve également inscrit sur les stalles d'Ulm. Par cet artifice, la Sibylle Hellespontique, qui n'annonçait jusque-là que la naissance de Jésus-Christ, put encore prédire sa mort sur la croix.



Fig. 141.
La Sibylle de Samos.

— La Sibylle de Phrygie porte aussi une croix, mais c'est la longue croix ornée d'une bannière, qu'on appelle croix de résurrection. C'est cette croix triomphale que porte Jésus vainqueur de la mort, au moment où il s'élance hors du tombeau. Aux mains de la Sibylle de Phrygie elle ne peut donc rappeler que la Résurrection. Voici, en effet, le texte qui explique l'attribut : « Sibylla Phrygia, vetusta, *vaticinata est de Christi resurrectione.* Nascetur Christus in Bethleem, annuntiabitur in Nazareth, regnante Tauro pacifico[1]. Suspendent illum in ligno, et occident, et nihil eis valebit, quia tertia die resurget et ostendet [se] discipulis suis, et ipsis videntibus, ascendet in cœlum et regni ejus non erit finis. » — Prophétie arrangée comme les autres, où l'on trouve un texte de Filippo Barbieri et des souvenirs de Lactance.

On voit maintenant en quoi les Sibylles françaises diffèrent des Sibylles italiennes. Les Sibylles de Filippo Barbieri n'annoncent qu'une chose : l'avènement d'un Sauveur qui doit naître miraculeusement d'une Vierge. Les Sibylles françaises en savent davantage : elles ne parlent pas seulement de la naissance surnaturelle du Fils de Dieu, elles parlent encore de son enfance, de ses souffrances, de sa mort, de sa résurrection[2]. Lactance complète Filippo Barbieri. Les attributs que portent nos Sibylles ont un sens : ils racontent en abrégé la vie de Jésus-Christ. Elles-mêmes ne sont pas placées au hasard, mais rangées dans un ordre savant : en tête se voient celles qui annoncent qu'un Sauveur va naître ; puis viennent celles qui parlent de sa naissance, de son enfance ; puis celles qui décrivent sa Passion, sa mort, sa résurrection. Les Sibylles françaises l'emportent donc sur les Sibylles italiennes : elles témoignent de cet amour de la



Fig. 142.
La Sibylle Cimmérienne.

1 Cette prophétie que notre auteur attribue à la Phrygienne est donnée par Filippo Barbieri à la Sibylle de Tibur.

2. Il n'est pas question de la vie publique de Jésus-Christ. Le théologien qui a arrangé ces oracles est resté fidèle à la vieille tradition. L'Enfance et la Passion résument pour lui, comme pour les artistes du XIII[e] siècle, toute la vie de Jésus-Christ. (Voir *L'Art religieux du* XIII[e] *s. en France*, 4[e] édit., p. 215 et suiv.).

méthode, de la clarté, qui, dès le XIII[e] siècle, est la marque de nos artistes[1].

Ces Sibylles d'un aspect si nouveau, que nous avons rencontrées pour la première fois dans le livre d'Heures de Louis de Laval, ne tardèrent pas à se montrer dans d'autres manuscrits français. On les verra dans un livre de prières de l'Arsenal enluminé par Jean de Montluçon, qui eut peut-être sous les yeux les *Heures* de Louis de Laval[2]. On les trouvera encore dans les *Heures* de René II de Lorraine, qui furent peintes dans les premières années du XVI[e] siècle[3]. Le type des Sibylles est désormais fixé ; les attributs qu'elles portent, les paroles qu'elles prononcent ne varieront plus.



Fig. 143.
La Sibylle Europe.

Mais je suis convaincu que, chez nous, la vogue des Sibylles date du jour où nos grands imprimeurs parisiens en ornèrent leurs livres d'Heures. Dès 1488, elles apparaissent dans les *Heures* de Vérard, et bientôt après dans les *Heures* de Simon Vostre ; on les aperçoit au milieu des pervenches et des fleurs de fraisiers qui décorent les marges. Elles portent leurs attributs ordinaires : la lanterne, le cierge, la rose, la crèche, la couronne d'épines. Parfois quelques mauvais vers français traduisent ou paraphrasent les *Heures* de Louis de Laval[4].



Fig. 144.
La Sibylle de Tibur.

On sait quelle faveur rencontrèrent ces charmants petits livres de Vostre ou de Vérard. Ils les accommodèrent à l'usage d'un grand nombre de diocèses de France : on put donc voir en tout lieu l'image des Sibylles. Les peintres, les

1. Les Allemands, dans la première partie du XVI[e] siècle, ont aussi emprunté les oracles des Sybilles tantôt à Lactance et tantôt à Filippo Barbieri, c'est ce que prouve la curieuse série de Sibylles peinte par Hermann Tom Ring au Musée d'Augsbourg. Mais ces oracles sont distribués au hasard, et il n'y a pas, dans le choix, la moindre méthode.

2. Arsenal, n° 438, fin du XV[e] siècle.

3. B. N., latin 10491 : René II de Lorraine est mort en 1508.

4. Par exemple :

Sibylle Libica en l'aage
De XXIIII ans a prédit
Que Jésus pour l'humain lignaige
Viendrait rempli du Sainct Esprit

Ou :

Sibylle Cumana n'avait
Que XVIII ans d'age parfaite,
La nativité prédisait
De Jésus souverain prophète..., etc.

On trouvera ces vers dans les *Heures* de Simon Vostre à l'usage du diocèse de Chartres (1501). Il y a des vers fort analogues dans la partie du *Mistère du Viel Testament* consacrée aux Sibylles (imprimé en 1500 chez Pierre le Dru).

verriers, les sculpteurs eurent désormais un guide; ils surent quel attribut ils devaient donner à chaque Sibylle. De là les analogies parfaites qu'offrent des œuvres d'art fort éloignées les unes des autres[1].



Fig. 145.
La Sibylle Agrippa.

Il serait fastidieux de passer en revue des séries qui se ressemblent toutes[2]. Je me contenterai d'une remarque. Il arrive assez souvent que les Sibylles décorent la porte de nos églises : à Clamecy, à Dreux, à Saint-Michel de Bordeaux elles sont sculptées au portail; à la cathédrale d'Aix (fig. 149), à la cathédrale de Beauvais (fig. 118 et 119), elles sont sculptées sur les vantaux de la porte. Il y a là, sans doute, autre chose qu'un simple hasard. Il est probable que les théologiens avaient jugé que c'était le lieu qui convenait le mieux aux Sibylles. Ces prophétesses des gentils, en effet, virent de loin

1. Cette influence des livres d'Heures ne saurait être mise en doute. A la cathédrale d'Auxerre, le buffet de l'orgue a été décoré, au XVI[e] siècle, de peintures représentant les Sibylles. Elles portent les attributs ordinaires, et on lit, au-dessus, des inscriptions comme celles-ci : La Sibylle Libique âgée de XXIV ans prédit | que Jésus pour humain lignaige | viendrait rempli du Saint-Esprit. | La Sibylle Cumana n'avoit | que XVIII ans d'âge parfaite | la nativité prédisoit | de Jésus souverain prophète. — Ce sont tout simplement, comme on le voit, les inscriptions des *Heures* de Simon Vostre que nous avons données dans la note précédente. — Une chapelle de l'église paroissiale de Cunault (Maine-et-Loire) est aussi décorée de fresques représentant les Sybilles. Elles sont accompagnées de vers français qui sont également empruntés aux *Heures* de Simon Vostre: on trouvera ces vers dans Barbier de Montault, *Iconogr. des Sibylles*, Arras, 1871.



Fig. 146.
La Sibylle Delphique.

2. Voici les principales séries de Sibylles : elles sont toutes contemporaines de Louis XII ou de François I[er] : Clamecy (Nièvre), portail de l'église ; Autun, retable de la cathédrale ; Saint-Bertrand de Comminges, stalles (1537) ; Beauvais, cathédrale (vantaux du portail nord ; claire-voie vitrée sous la rose du nord, orgue, 1532), église Saint-Étienne (boiseries) ; Dreux, portail (après 1524) ; Bordeaux, portail de l'église Saint-Michel; Aix, portes de la cathédrale commandées au sculpteur Guiramand en 1509 ; Auch, vitraux (1513) et stalles ; Saint-Maurille-des-Ponts-de-Cé, stalles provenant de la Haye-aux-Bonshommes ; stalles de Gaillon, aujourd'hui à Saint-Denis (vers 1510) ; Noyon, cathédrale (sculpture d'une des chapelles) ; Château-Thierry, buffet d'orgues (avant 1538) ; Chambly (Oise), panneaux sculptés de la tribune ; Saint-Ouen de Rouen, vitraux de la nef (fin du XV[e] siècle). — Les attributs sont partout les mêmes, à de très rares exceptions près. Ces différences viennent la plupart du temps d'une étourderie de l'artiste. Deux variantes cependant méritent d'être signalées. A Saint-Bertrand de Comminges (comme d'ailleurs dans le manuscrit de l'Arsenal enluminé par Jean de Montluçon), la Sibylle de Cumes, qui annonce un nouvel ordre de choses, porte à la main une sphère. Cette sphère symbolise sans doute le monde. Il se pourrait que le bassin rond (si difficile à expliquer) de la Sibylle de Cumes se soit transformé en sphère. — Je note encore que dans les vitraux de Beauvais, ainsi qu'à la porte du nord (fig. 119) et dans les panneaux de Chambly, la Sibylle Phrygienne porte une colonne. C'est la colonne de la Flagellation. On lui attribua sans doute le texte prophétique de Lactance : « Dabit vero ad verbera simpliciter sanctum dorsum. » Les belles Sibylles du vitrail de Notre-Dame d'Étampes, œuvre de l'école de Fontainebleau, n'ont pas d'attributs. Elles portent des cartouches qui contiennent les prophéties de Barbieri ou de Lactance. Seule la Sibylle de Tibur porte un texte dont l'origine est inconnue. Ce vitrail a été étudié par M. Eug. Lefèvre dans la *Revue de l'art chrétien*, 1910, p. 259.

la Cité de Dieu, mais elles n'y entrèrent pas; leur place était au seuil du temple.

Les Sibylles se présentent souvent isolées, mais parfois aussi elles entrent dans de grands ensembles dogmatiques.



Fig. 147.
La Sibylle Hellespontique.

La plupart du temps elles sont associées aux prophètes. C'est à Filippo Barbieri, nous l'avons vu, que revient l'idée originale d'avoir établi une sorte de dialogue entre les prophètes et les Sibylles. De bonne heure on trouva qu'il y avait quelque chose de dramatique dans ces paroles d'espérance que prononcent tour à tour ces bouches inspirées. A Florence on en fit un *Mystère*[1]. L'art italien s'empara de ce motif que Michel-Ange a consacré par un incomparable chef-d'œuvre.

En France, on rencontre aussi les Sibylles associées aux prophètes. Et ce qui prouve clairement que c'est à Filippo Barbieri que nous sommes redevables de cette opposition nouvelle, c'est qu'aux Ponts-de-Cé[2], Sibylles et prophètes sont groupés comme dans le livre italien : la Persica est rapprochée d'Osée, l'Hellespontica, de Jonas (fig. 150), la Phrygienne, de Malachie, l'Érythrée, d'Ézéchiel.

Toutefois, on fit chez nous quelques tentatives nouvelles de groupement. Toujours épris de symétrie, nos théologiens rêvèrent de retrouver dans les oracles des Sibylles les versets du Symbole des Apôtres. Quelle jouissance, pour un esprit formé par les anciens docteurs, de voir les douze Sibylles rangées à la suite des douze prophètes et des douze apôtres, et de lire sur leurs banderoles des paroles apparentées aux douze articles du Credo ! Une idée de ce genre dut se présenter d'elle-même aux théologiens. Un prêtre tenta de lui donner une réalité dans un livre qu'il dédia, en 1505, à Anne de France, duchesse de Bourbonnais[3]. Mais, malgré les promesses du titre, où il s'engageait à montrer « la conformité, concordance et assonance des prophètes et des Sibylles aux douze articles de la foi », on ne peut pas dire qu'il ait parfaitement réussi. Il sut trouver dans les prophéties sibyllines de Lactance et de Filippo Barbieri plusieurs articles du Credo,



Fig. 148.
La Sibylle de Phrygie.

1. Publié par d'Ancona dans ses *Sacre rappresentazioni*, t. Ier, p. 169 et suiv. C'est à la suite de cette représentation que furent faites les gravures de prophètes et de Sibylles qu'on attribue à Baccio Baldini (*Gaz. des Beaux-Arts,* 1906).

2. Stalles de l'ancienne abbaye de La Haye-aux-Bonshommes.

3. B. N., franç. 949.

mais il ne sut pas les trouver tous. Plus d'une fois il dut laisser vide, aux côtés des prophètes et des apôtres, la place des Sibylles [1].

Cependant, l'idée de réunir apôtres, prophètes et Sibylles était trop séduisante pour qu'on n'essayât pas de la réaliser. Elle le fut, en effet, et fort habilement, dans les manuscrits enluminés. Ici, il n'est plus question d'extraire des oracles des Sibylles les douze articles du Credo : la méthode est inverse. On part de l'oracle sibyllin ; puis, on cherche dans les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament des passages qui peuvent correspondre aux prédictions des Sibylles. Ces passages, inscrits sur des banderoles, sont remis aux mains d'un prophète ou d'un apôtre. En face des Sibylles, on voit donc un homme de l'Ancienne Loi et un homme de la Nouvelle [2]. Ainsi les prophétesses païennes entrent dans le grand concert. Il semble que le plan du monde se révèle.

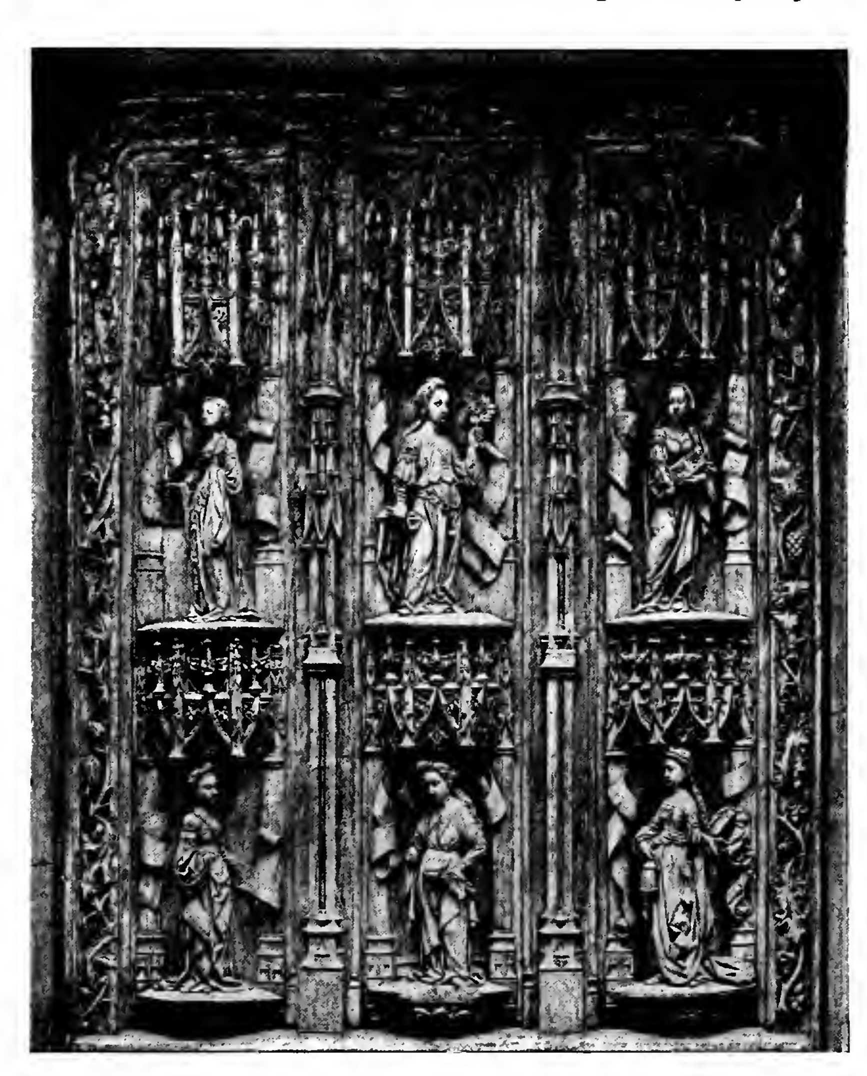


Fig. 149. — Les Sibylles, fragment des portes de la cathédrale d'Aix-en-Provence.

Les Sibylles ont été introduites parfois dans des cycles encore plus vastes. Pour l'ampleur de la pensée, aucune œuvre de cette époque ne peut se comparer aux vitraux d'Auch. En voici l'économie :

Une première verrière nous montre la création, puis la chute. Adam bêche la

1. Les versets qu'il donne aux prophètes sont presque toujours les versets traditionnels.

2. Par exemple dans les *Heures* de Louis de Laval (fig. 151) et de Jean de Montluçon. Même chose dans les *Heures* de Munich (manuscrit français décrit par Piper, *Mytologie der Kunst*, Weimar, 1847, t. I[er], p. 501). La Sibylle est sur une page, le prophète et l'apôtre, sur l'autre. Au-dessus ou au-dessous, le mystère auquel font allusion la Sibylle, le prophète et l'apôtre, est représenté en action. Ainsi, en face de la Sibylle Érythrée, on voit Isaïe qui dit : « Ecce virgo concipiet », et saint Luc qui dit : « Ecce concipies et paries filium ». Au-dessous est représentée l'Annonciation. Cette formule se trouve dans le livre xylographique de Saint-Gall et dans nos livres à gravures du xv[e] siècle, par exemple dans le *Sacri canonis Missæ expositio*, imprimé par Guyot Marchant, en 1496. On la trouve aussi, — ce qui est plus intéressant encore, — dans les vitraux. Le vitrail d'Ervy (Aube), consacré aux Sibylles, met les textes sibyllins en rapport avec les textes prophétiques et les textes évangéliques. Près de chaque Sibylle est représenté l'événement de la Vie de Jésus-Christ qu'elle annonce. Même représentation, mais simplifiée, au vitrail de Montfey (Aube).

terre, Caïn tue Abel : le travail et la mort entrent dans le monde à la suite de la première faute.

Puis, voici l'histoire du monde qui se déroule.

Ce sont d'abord les patriarches : Noé, Abraham, Isaac, Jacob, Joseph, qui sont les lointains ancêtres de ce Sauveur qu'attendent les hommes. Puis, c'est la lignée des prophètes, qui, de génération en génération, annoncent le Messie au peuple de Dieu. Puis, ce sont les Sibylles, qui, au milieu des païens, parlent le même langage que les prophètes. Enfin, ce sont les apôtres, qui font connaître à toute la terre la doctrine de ce Dieu que nous voyons mourir en croix dans le dernier vitrail.

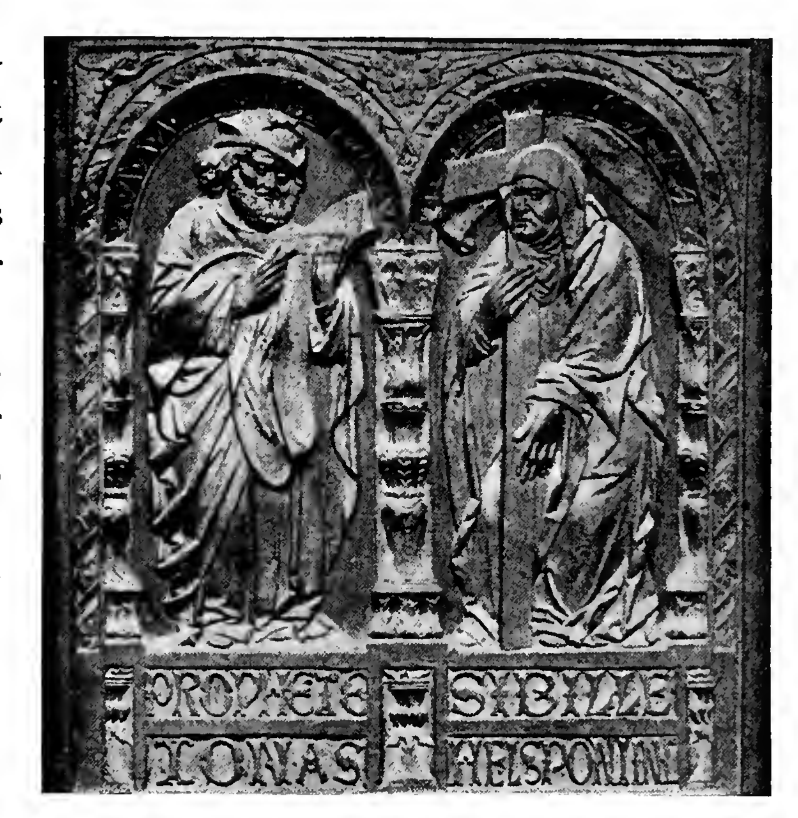


Fig. 150.
La Sibylle Hellespontique et le prophète Jonas.
Stalles des Ponts-de-Cé (Maine-et-Loire).

Les vitraux d'Auch racontent donc l'histoire du monde en en faisant sentir l'harmonie. Chaque vitrail réunit dans ses compartiments un patriarche, un prophète, une Sibylle, un apôtre[1]: les différents âges du monde se rencontrent et se reconnaissent.

Il est difficile de n'être pas frappé des analogies qu'offrent les vitraux d'Auch avec le plafond de la chapelle Sixtine. C'est la même conception de l'histoire. Les apôtres, il est vrai, manquent à la chapelle Sixtine : l'œuvre de Michel-Ange est uniquement prophétique, et l'impression qui s'en dégage est celle d'une immense attente. Mais à la chapelle Sixtine, comme à Auch, on voit la création du monde, la création de l'homme et de la femme, la chute, l'histoire des patriarches, les ancêtres de Jésus-Christ suivant la chair[2], et enfin les ancêtres de Jésus-Christ suivant l'esprit, c'est-à-dire les prophètes et les Sibylles. L'analogie est complète. Il serait puéril d'imaginer qu'Arnaud de Moles, l'auteur des vitraux d'Auch, ait connu les fresques de Michel-Ange; les deux œuvres, d'ailleurs, sont exactement contemporaines[3]. Elles témoignent simplement de la diffusion

1. Le groupement eût pu d'ailleurs être encore plus rigoureux et plus méthodique.

2. Il s'agit de ces petites scènes de la chapelle Sixtine qui représentent toujours la même chose : un père, une mère et un enfant. Les noms des ancêtres de Jésus-Christ qu'on lit tout à côté ne laissent aucun doute sur le sens de ces figures.

3. Michel-Ange a peint le plafond de la chapelle Sixtine de 1508 à 1512 ; Arnaud de Moles a fait les vitraux d'Auch de 1507 à 1513.

rapide des idées des humanistes et de la profonde influence du livre de Filippo Barbieri [1].

Il n'est donc pas exact de dire que les artistes de la fin du moyen âge aient perdu la faculté de créer de grands ensembles symboliques. Il n'est pas vrai qu'ils se soient contentés de copier; ils ont inventé, eux aussi. En introduisant les Sibylles aux côtés des prophètes et des apôtres, ils ont élargi l'histoire, agrandi la cité de Dieu. C'est bien là le noble symbolisme qu'on devait attendre d'un siècle qui a retrouvé l'antiquité.



Fig. 151.
La Vierge allaitant; un prophète et un apôtre.
Miniature placée en face de la Sibylle Cimmérienne.
Heures de Louis de Laval.

Aujourd'hui encore ces Sibylles nous touchent. Leurs noms seuls suffiraient à nous émouvoir. L'Asie, l'Afrique, la Grèce, l'Italie parlent par leur bouche. De la Perse à l'Hellespont, de l'Hellespont à Cumes, de Cumes à la Libye, elles forment un cercle autour du berceau du Christ. A Samos, où chanta Anacréon, à Tibur, où chanta Horace, elles annoncent un Dieu inconnu. L'Érythrée, la Sibylle d'Ionie qui parla aux Atrides, proclame qu'une vierge doit enfanter. La Sibylle de Cumes, gardienne du rameau magique et de la porte des morts, écrit sur des feuilles que le vent emporte qu'un enfant descendra du ciel. La belle prêtresse d'Apollon, celle qui s'assied sur le trépied sacré, la Sibylle de Delphes, porte à la main une couronne d'épines. Poésie merveilleuse ! Eh quoi ! c'est donc là la suprême révélation de « la sainte Pytho », voilà donc ce qu'enseigne « la parole de l'Espérance d'or [2] » : un Dieu viendra pour mourir et il sera plus grand que les immortels.

Ces pensées qui nous viennent aujourd'hui devant ces éclatantes Sibylles d'Auch ou de Beauvais, elles durent se présenter bien souvent à l'esprit des lettrés du

1. On trouverait d'autres œuvres du même genre. L'église de Tauriac (Lot), peinte à fresque au commencement du XVIe siècle, nous montre aussi la création du monde, la création de l'homme et de la femme, la chute, puis la série des prophètes et des Sibylles qui annoncent le Sauveur. Voir *Revue de l'art chrétien*, 1895, p. 21 et suiv.

2. Sophocle, premier chœur d'*Œdipe Roi*.

XVIe siècle. Il semble que toute la poésie du monde antique nous souffle au visage. Qu'importe que les textes que les Sibylles nous présentent aient été inventés au XVe siècle ! La vérité qu'elles expriment n'est pas liée à quelques phrases obscures. Elles nous enseignent que le monde païen a pressenti le christianisme. Elles nous rappellent que Platon a défini la vertu « l'imitation de Dieu », que Sophocle a parlé de ces lois qui sont supérieures aux lois des hommes, que Virgile a mis aux Champs-Élysées, à côté des poètes et des héros, « ceux qui aimèrent les autres », et que, dans toute son œuvre vraiment prophétique,

« L'aube de Bethléem blanchit le front de Rome. »

VI

Le XVe siècle a donc su, on le voit, élargir l'antique symbolisme. En introduisant les Sibylles dans le chœur des prophètes et des apôtres, il a rendu hommage à cette sagesse païenne qu'il venait de découvrir.

Mais ce n'est pas tout encore ; on va reconnaître à d'autres traits le génie des temps nouveaux.

La suite merveilleuse de l'Ancien et du Nouveau Testament, que les artistes du moyen âge avaient exprimée sous tant de formes diverses, apparut, à la fin du XVe siècle, sous un aspect tout à fait original.

L'histoire de la Cité de Dieu fut conçue comme une marche triomphale. Jésus, monté sur un char de victoire, s'avance précédé des hommes de l'Ancienne Loi et suivi des héros de la Nouvelle : il apparaît donc au milieu du temps et il partage en deux l'histoire du monde.

L'idée de ce magnifique cortège symbolique devait naître dans l'Italie du XVe siècle. L'Italie a adoré la gloire. L'idéal du XIIIe siècle avait été « le saint », l'idéal du XVe fut « le héros ». On n'imagine plus la grandeur morale sans l'éclat et sans le rayonnement. Le vrai grand homme doit avoir sur le front la flamme qu'Athéna allume dans l'*Iliade* au-dessus de la tête d'Achille — et qui est la gloire. Qui n'est ébloui alors par ces héros de l'antiquité, qui semblent se mouvoir dans la lumière ?

Dans la vie du Romain, il est une heure éclatante entre toutes : celle du triomphe. Monter au Capitole, vêtu comme Jupiter, acclamé par tout un peuple, suivi des rois vaincus, c'est s'élever au-dessus de l'homme, c'est devenir l'égal des dieux.

Toute l'Italie du XVe siècle a rêvé des triomphateurs romains. Alphonse d'Aragon, cet humaniste qui voulut entrer à Naples par la brèche, comme les vainqueurs des

jeux olympiques, fut représenté, à la porte du Castel Nuovo, monté sur le char de triomphe. En 1491, Laurent de Médicis fit voir, dans les rues de Florence, le triomphe de Paul Émile, tel qu'il est décrit par Plutarque. La même année, Mantegna travaillait, à Mantoue, aux cartons du Triomphe de César : œuvre admirable de science exacte et de poésie, une des plus étonnantes que l'antiquité ait jamais inspirées.

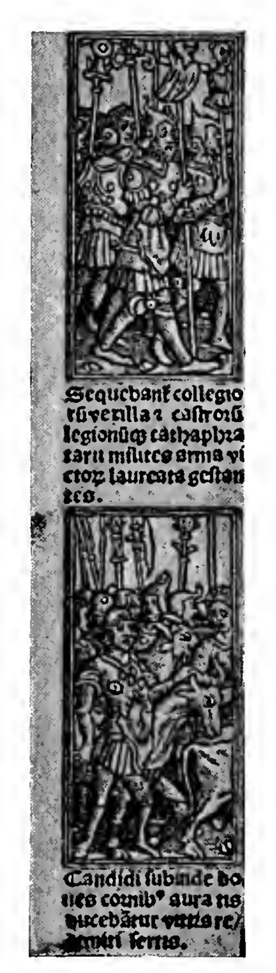


Fig. 152. Fragment du Triomphe de César. *Heures* de Simon Vostre.

La France et l'Allemagne s'émurent, à leur tour, à la pensée de la gloire. C'est en triomphateur que Maximilien voulut être représenté, et il demanda à Dürer de dessiner son cortège et son char. En France, les triomphes romains trouvèrent des admirateurs jusque chez les bourgeois des petites villes : à Gisors, une maison du XVIe siècle était décorée de peintures représentant le Triomphe de César [1].

Mais rien n'est plus surprenant que de rencontrer un Triomphe de César dans les marges des *Heures* de Simon Vostre (fig. 152) [2] ; le texte qui accompagne les gravures explique aux lecteurs tout le détail de la cérémonie. Ainsi, jusque dans le livre de messe, se glisse, comme une tentation, l'idée païenne de la gloire.

Au XVIe siècle, la mythologie, l'allégorie, l'abstraction prennent tout naturellement, sous le crayon des artistes, la forme de triomphes. Ce ne sont que triomphes des dieux, triomphes des saisons, triomphes des vertus, triomphes des arts [3].

Faut-il s'étonner si le XVe siècle a conçu Jésus-Christ lui-même comme un triomphateur, et l'histoire du christianisme comme une marche triomphale ? L'idée a sa grandeur, mais elle porte sa date. Elle eût choqué les chrétiens du XIIIe siècle, les vrais disciples de saint François, qui aimaient un Dieu « humble, patient, qui n'a pas régné ». Elle eût choqué aussi les austères chrétiens du XVIIe siècle, qui pensaient avec Pascal « que Jésus-Christ n'est venu en grande pompe et en une prodigieuse magnificence que pour les yeux du cœur ».

C'est l'Italie qui a transformé le Christ en héros victorieux. Je me suis aperçu que Savonarole, le premier, au XVe siècle, s'était représenté l'histoire de la foi chrétienne comme une pompe triomphale. C'est dans le *Triumphus Crucis*, livre

1. *Réunion des Soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1883, p. 174.

2. On le trouve dans les *Heures de la Vierge* de 1508, sans parler de plusieurs autres livres d'Heures de Simon Vostre; voir le *Catalogue des livres d'Heures imprimés au* XVe *et au* XVIe *s.*, par Paul Lacombe, Paris, 1907.

3. Voir dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory un charmant *Triomphe d'Apollon.* Voir aussi le *Triomphe des Saisons,* gravé par Théodore de Bry, le *Triomphe des mois,* le *Triomphe de la musique,* gravés par Virgile Solis, etc.

célèbre[1], où Savonarole démontre la vérité du christianisme, que l'on rencontre cette grande fresque[2].

Savonarole se représente Jésus-Christ assis sur un char à quatre roues. Vainqueur de la mort, il daigne laisser voir les marques de son supplice. Devant le char marchent les patriarches, les prophètes et la foule innombrable des héros et des héroïnes de l'Ancienne Loi. Autour du char se groupent les apôtres et les prédicateurs qui semblent unir leurs forces pour le faire avancer ; puis viennent les martyrs, et enfin les docteurs, qui portent des livres ouverts[3].

En imaginant cette procession triomphale, Savonarole a cédé au goût de son temps. Il s'est souvenu aussi, n'en doutons pas, du merveilleux triomphe de Béatrix, que Dante a décrit dans le *Purgatoire ;* il s'est souvenu, surtout, des triomphes de Pétrarque et des nombreuses œuvres d'art qu'ils avaient déjà inspirées[4].



Fig. 153. — Titien.
Fragment du Triomphe de la Foi. — Le Char du Christ.

Cette page, où Savonarole avait su donner à une idée abstraite une forme si pittoresque, était faite pour attirer l'attention des artistes. C'est Sandro Botticelli, le disciple du grand réformateur, qui semble l'avoir remarquée le premier; il en fit une grande composition qu'il grava. « La meilleure gravure qui se voit de sa main, dit Vasari, est le *Triomphe de la Foi* de Fra Girolamo Savonarole de Ferrare[5]. » Phrase qui semblait mystérieuse, et qui, maintenant, paraîtra fort claire. La gravure de Botticelli, qui représentait, sans aucun doute, le cortège triomphal de Jésus-Christ, tel que le décrit Savonarole, est malheureusement perdue.

Est-ce la lecture du *Triumphus Crucis*, ou simplement la vue de la gravure de

1. Il y eut un grand nombre d'éditions du *Triumphus Crucis,* à Florence et à Venise, à la fin du XVe siècle. Plusieurs ne sont pas datées. L'une d'elles porte la date de 1497. Il parut une traduction italienne du *Triumphus Crucis* qu'on attribuait à Savonarole lui-même. Le *Triumphus Crucis* fut traduit en français au XVIe siècle.

2. Cap. II.

3. Nous ne donnons, pour le moment, que les grandes lignes. Il y a des détails qui trouveront leur place plus loin.

4. Voir le *Pétrarque* du prince d'Essling et d'E. Müntz.

5. Vasari, *Le Vite* (édit. Milanesi), t. III, p. 317.

Botticelli, qui inspira à Titien l'admirable gravure sur bois qui représente le Triomphe de Jésus-Christ[1] ? Nous ne saurions le dire. Mais ce qu'on peut affirmer, c'est qu'une pareille œuvre se rattache au livre de Savonarole.

Dans la gravure de Titien, Jésus-Christ apparaît au milieu du cortège, monté sur le char à quatre roues (fig. 153). Devant lui marchent les héros de l'Ancienne Loi, qui dressent des emblèmes triomphaux, comme les Romains de Mantegna (fig. 154) : Moïse lève les tables de la Loi, Noé l'arche, Abraham l'épée du sacrifice, Josué une cuirasse surmontée d'un soleil. Des femmes portent des étendards que gonfle le vent : ce sont les Sibylles païennes qui se mêlent hardiment aux patriarches et aux prophètes[2]. Voilà l'ancien monde.



Fig. 154. — Titien.
Fragment du Triomphe de la Foi. — Les héros de l'Ancienne Loi.

Mais derrière le char se déroule le cortège de l'Église chrétienne : apôtres, docteurs, martyrs ; les instruments de supplice, dressés sur le ciel, deviennent des emblèmes de triomphe ; un grand saint Christophe, qui dépasse de la tête tous les saints, porte l'Enfant sur ses épaules.

Quelques détails complètent ou corrigent la pensée de Savonarole. Le char est traîné par les quatre animaux évangéliques ; quatre hommes robustes, qui portent la mitre ou la tiare, poussent les roues du char : ce ne sont ni les apôtres, ni les prédicateurs, comme le veut Savonarole, ce sont les quatre Pères de l'Église.

La gravure de Titien, simple, rude, et presque farouche, a une grandeur épique. Elle dut exciter une vive admiration, car on en fit plusieurs copies en France ou en Allemagne. C'est cette gravure de Titien qui a fait connaître à nos artistes le thème du Triomphe de Jésus-Christ.

Un vitrail de l'église de Brou représente ce sujet nouveau. Didron l'admirait fort, et non sans raison, mais les éloges qu'il donne au dessinateur du carton

1. Vasari dit que la gravure fut publiée en 1508 ; il l'appelle, comme celle de Botticelli, le *Triomphe de la Foi*, *Le Vite* (édit. Milanesi), t. VII, p. 431.

2. La gravure de Titien ne nomme pas les Sibylles ; mais il en existe une copie où on lit, en français, le nom des Sibylles. Elles sont aussi désignées par leur nom dans une autre copie faite par le graveur Théodore de Bry.

reviennent à Titien, car le verrier de Brou s'est contenté de copier sa gravure[1] (fig. 155 et 156).

L'auteur d'un vitrail de Saint-Patrice, à Rouen, a fait preuve de plus d'originalité (fig. 157). Il a représenté, lui aussi, le Triomphe de Jésus-Christ, mais sans rien emprunter à Titien. Il connaissait d'ailleurs le *Triomphe de la Croix* de Savonarole : un théologien lui en avait probablement fait connaître le pittoresque début. La composition savante du vitrail, qui est conçu comme un traité de la Chute et de la Rédemption, semble bien manifester l'intervention d'un homme d'église.

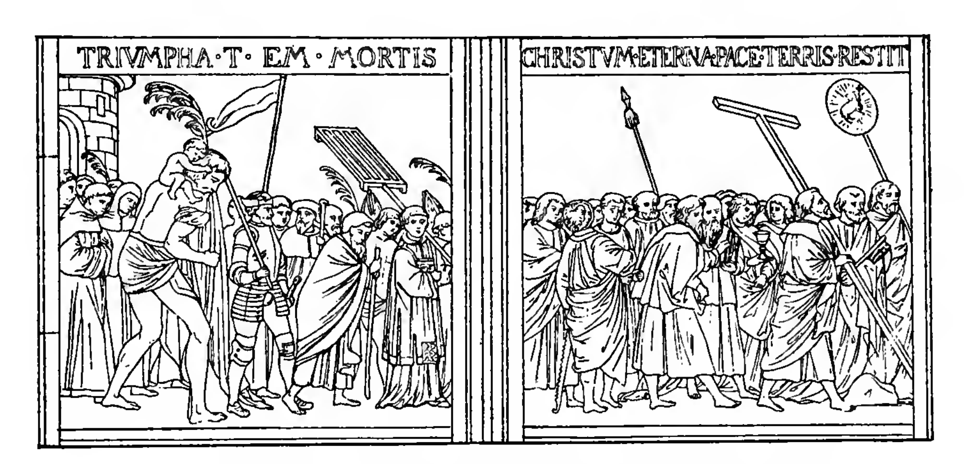


Fig. 155. — Le Triomphe de la Foi (partie gauche).
Fragment d'un vitrail de l'église de Brou.

Le centre de la composition est occupé par un char triomphal. Des héros de l'Ancienne Loi le précèdent, parmi lesquels on reconnaît Moïse qui porte le serpent d'airain. Sur le char on voit Jésus-Christ, mais Jésus-Christ attaché à la croix et mourant pour les hommes. Au pied de la croix sont disposés des vases



Fig. 156. — Le Triomphe de la Foi (partie droite).
Fragment d'un vitrail de l'église de Brou.

précieux, et, sur le devant du char, une femme est assise. Quelle est cette femme, et que signifient ces vases ? Savonarole nous l'explique. « Sur le char, dit-il, on doit voir, en même temps que la victime, le calice et des vases, contenant de l'eau, du

1. Le dessinateur du carton, un peintre de Bruxelles dont nous ne savons pas le nom, n'était pas un homme d'imagination. Il a emprunté le haut de son vitrail à Titien, et le bas, qui représente le couronnement de la Vierge après sa résurrection, à une gravure d'Albert Dürer

vin, de l'huile, du baume... Puis plus bas que le Christ que sa sainte Mère soit assise[1]. »

Ainsi, ces vases symbolisent les sacrements de l'Église, « car, dit Savonarole, à la Passion de Jésus-Christ a succédé l'Église avec ses sacrements, et c'est de cette Passion que les sacrements tirent leur vertu[2] ».

La concordance de l'œuvre écrite et de l'œuvre d'art est donc, jusqu'ici, parfaite. Mais voici, dans le compartiment du bas, des figures inattendues, et que Savonarole ne suffit plus à expliquer : c'est d'abord Adam et Ève après la faute, puis un démon qui est Satan, puis une figure décharnée qui est la Mort, enfin une femme magnifiquement vêtue qui est la Chair.

Le vitrail de Rouen est donc plus riche encore de pensée que le chapitre de Savonarole. Savonarole dit simplement : « Jésus-Christ a triomphé. » Le verrier de Rouen ajoute : « Jésus-Christ a triomphé des ennemis que l'homme a déchaînés par sa faute : le Péché et la Mort. » Et, en effet, dans le compartiment supérieur du vitrail, on voit un squelette que le vainqueur écrase sous les roues de son char triomphal : c'est la défaite de la Mort.

Ce sérieux de la pensée, cette grande manière de résumer la doctrine chrétienne, en n'en retenant que les deux dogmes essentiels, indiquent que nous entrons dans un âge nouveau. Le vitrail de Saint-Patrice est probablement postérieur à 1560[3]. Il y avait plus de trente ans que les protestants raillaient ouvertement la vieille exégèse, tournaient en dérision la tradition symbolique du moyen âge et donnaient l'exemple de remonter aux origines. Ils dépouillaient le christianisme de tout ce que les siècles lui avaient ajouté, et le ramenaient à ses deux dogmes essentiels : le péché originel et la justification par le sang du Christ.

Les catholiques ne méconnaissaient point qu'il n'y eût quelque chose de légitime à écarter mille choses secondaires et à ramener la pensée chrétienne à l'essentiel de la doctrine. Auprès d'eux aussi, la symbolique du moyen âge commençait à perdre de son crédit. Eux aussi, ils s'habituaient à considérer en face les deux dogmes fondamentaux du christianisme : celui de la Chute et celui de la Rédemption. Le vitrail de Rouen est un témoignage de ce nouvel état d'esprit. Un protestant eût pu l'admirer, à la condition toutefois de ne pas remarquer les vases disposés au pied de la croix, qui portent témoignage de la vertu des sacrements et de la pérennité de l'Église.

Je pourrais citer plusieurs œuvres d'art analogues, qui sont nées dans le même

1. Cap. II.

2. *Ibid.*

3. Ce vitrail avait peut-être été préparé par des tableaux vivants. En 1550, lors de l'entrée d'Henri II et de Catherine de Médicis à Rouen, on fit défiler devant eux des représentations allégoriques, parmi lesquelles on remarquait le *Char de religion*. Voir le *Mystère de l'Incarnation* publié par P. Le Verdier, Rouen, 1886, préface, p. 4.

temps, et qui témoignent du même état d'esprit. Un graveur flamand, Jérôme Cock [1], avait représenté un Triomphe du Christ, qui offrait la plus grande ressemblance avec celui de Saint-Patrice de Rouen. Le Christ était sur son char, armé de l'étendard de la croix [2]; derrière ce char marchaient, comme des prisonniers de guerre, quatre ennemis vaincus : le Démon, la Chair, le Péché, la Mort [3]. L'analogie est surprenante.



Fig. 157. — Le Triomphe de Jésus-Christ. Vitrail de Saint-Patrice à Rouen.

D'autres œuvres insistent avec force sur ce péché, sur cette mort, qui sont entrés dans le monde par la faute de l'homme, et qu'un Rédempteur a enfin vaincus. On ne sait si de pareilles œuvres sont catholiques ou protestantes [4]. Je n'en citerai qu'une seule, celle dont les autres semblent dériver : c'est une gravure qu'on a attribuée, sans preuves, à Geoffroy Tory (fig. 158) [5].

Au milieu d'un grand paysage apparaît un homme nu, qui est l'Homme. Il est accablé sous le poids de sa faute, car, non loin de lui, on voit ses œuvres : le Péché et la Mort. Seul, misérable

1. Jérôme Cock (1510-1570) est un graveur originaire d'Anvers.

2. C'est ainsi qu'il apparaît dans le haut du vitrail de Saint-Patrice.

3. C'est Vasari (*Vie de Marc-Antoine*) qui nous a laissé la description de cette gravure. Elle doit exister encore, mais je l'ai vainement cherchée au Cabinet des Estampes.

4. La littérature nous offre des œuvres analogues. Henri de Barran publia, en 1554, une moralité intitulée : *L'Homme justifié par la Foi*. On y voit le Péché, la Mort, la Concupiscence, la Foi, la Grâce. Henri de Barran était protestant, mais sa pièce pourrait presque, le titre mis à part, être l'œuvre d'un catholique. — Guillaume des Autels fit jouer, en 1549, à Valence, une moralité intitulée : *L'Homme, le Ciel, l'Esprit, la Terre, la Chair*. — En 1520 avait été représentée une moralité où l'on voyait Mundus, Caro et Dæmonia luttant avec le chevalier chrétien.

5. Voir Aug. Bernard, *Geoffroy Tory*, 1865, p. 324.

et nu, il tomberait dans le désespoir, si deux hommes ne s'approchaient de lui : l'un est un prophète qui lui annonce qu'un Sauveur va venir[1] et l'autre, saint Jean-Baptiste, qui lui annonce que ce Sauveur est venu. Et, en effet, voici à droite l'Incarnation, qu'une inscription appelle *la Grâce*. Plus loin Jésus-Christ meurt en croix ; c'est, suivant l'inscription, *Notre Justice*[2]. L'agneau porte la bannière : c'est *Notre Innocence*. Jésus ressuscité sort du tombeau, il foule aux pieds la Mort et le Démon ; c'est *Notre Victoire*[3].

Il est évident que nous avons ici l'essentiel du christianisme. Cela est net, décisif, un peu sec. Dans cette gravure, le riche symbolisme du moyen âge nous apparaît réduit à sa plus simple expression.

Mais revenons à nos triomphes, d'où le vitrail de Saint-Patrice nous a obligés à nous écarter un peu.

Habitués à voir représenter le Christ sur le char triomphal, nos artistes eurent bientôt l'idée de faire le même honneur à sa mère ; Savonarole, d'ailleurs, semblait les y inviter, puisqu'il place sur le même char Jésus et Marie.

Un imprimeur, qui fut en même temps un écrivain et un artiste, Geoffroy Tory, donna, dans un de ses livres d'Heures[4], une curieuse planche consacrée au Triomphe de la Vierge (fig. 159 et 160). L'œuvre est si ingénieuse et si compliquée, on y retrouve tant de souvenirs de l'antiquité classique, des triomphes de Pétrarque et des poèmes de Jean Lemaire de Belges, que je n'hésite pas à en faire honneur à l'invention de Geoffroy Tory lui-même. L'humaniste, l'ancien professeur de rhétorique, le subtil auteur du *Champfleury*, qui platonise tour à tour et pétrarquise, qui trouve des symboles dans les lettres majuscules et des mystères dans les sept trous de la flûte, était fort capable d'imaginer cette ingénieuse allégorie ; rien ne répond mieux à son tour d'esprit.

On voit donc la Vierge montée sur un char que traînent des licornes. Derrière ce char, comme le veut Pétrarque dans son Triomphe de la Chasteté, marchent Vénus enchaînée et des dames captives. Devant le char s'avancent des groupes de jeunes femmes : ce sont les sept Vertus, les sept Arts libéraux, les neuf Muses[5]. Le cortège se dirige vers un noble édifice de la Renaissance, qu'une inscription

1. Ce prophète lui parle évidemment du serpent d'airain qu'on voit au second plan : c'est la figure de l'autre victime.

2. Avec le sens de *justification*.

3. Cette gravure a été imitée, avec plus ou moins de liberté, sur un camée du Cabinet des Médailles (Voir Chabouillet, *Notice du Cabinet des Médailles, Suppl.*, p. 622), sur divers plats de Limoges, dont un est au Musée de Genève. D'autres gravures (frontispices de Bibles luthériennes ou catholiques) s'en inspirent.

4. *Heures de la Vierge*. Voir l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale : Réserve B, 21303. Le livre, préparé par G. Tory, parut après sa mort, en 1542 ; il fut publié par son successeur, Olivier Mallard.

5. Dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory, on voit un *Triomphe d'Apollon*. Derrière le char, Bacchus, Cérès et Vénus sont captifs. Devant le char marchent les Vertus et les Muses. L'homme qui a imaginé ce Triomphe paraît donc bien être le même qui a composé le *Triomphe de la Vierge*.

appelle : *le Temple d'honneur*, — souvenir évident de cet autre Temple d'honneur, où Jean Lemaire de Belges avait établi la demeure de la Sagesse[1]. Cependant, sous le portique d'un palais, des rois contemplent cette pompe triomphale : ces rois sont les descendants de Jessé, les ancêtres de la Vierge. Ce sont eux que le XIIIe siècle rangeait au front des cathédrales dédiées à Notre-Dame. Ici, ils font la

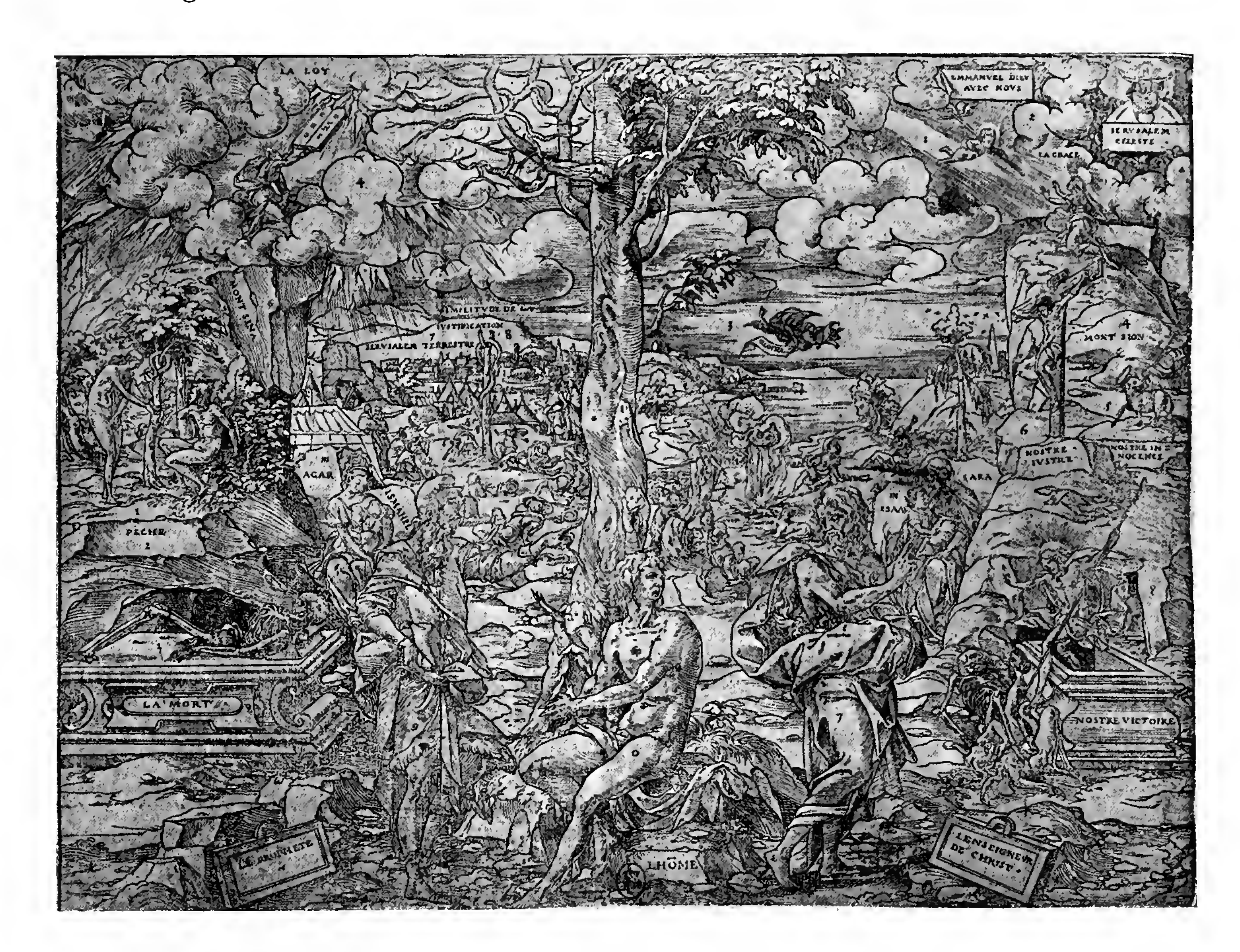


Fig. 158. — L'Homme entre le Péché et la Rédemption.
Gravure du XVIe siècle.

haie sur son passage. De la main, le vieux Jessé leur montre la fille de leur sang et leur dit :

> ...Nobles rois, voici de Dieu l'ancelle
> Qui tous vous ennoblit, et non pas vous icelle.

L'artiste qui a composé cette allégorie de grand style était évidemment un admirateur de Pétrarque, mais c'était aussi un humaniste tout plein de la gloire de Rome. Que l'idée d'un Triomphe de la Vierge lui ait été suggérée surtout par le souvenir

1. Voir Jean Lemaire de Belges, *Œuvres* (édit. Stecher), t. III, p. 128.

des triomphes romains — c'est ce dont on ne saurait douter. Ces quatre vers qui accompagnent la gravure en sont la preuve :

Les antiques Césars triomphèrent par gloire
Mais par humilité (ainsi le faut-il croire)
La Noble Vierge va triomphant en bonheur,
Du palais virginal jusqu'au temple d'honneur.

Ce Triomphe de la Vierge parut une invention heureuse. La gravure fut jugée digne d'être reproduite en vitrail. En effet, une magnifique verrière de l'église de Conches (Eure) n'est pas autre chose qu'une copie de la planche des *Heures de la Vierge*[1]. L'artiste avait sous les yeux l'original que nous attribuons à Geoffroy Tory, mais il était d'une autre école : son canon de la beauté est celui des maîtres de Fontainebleau[2]; de là quelques légères différences de détail. D'ailleurs, la description que nous avons donnée de la gravure s'applique de tout point à la verrière[3].

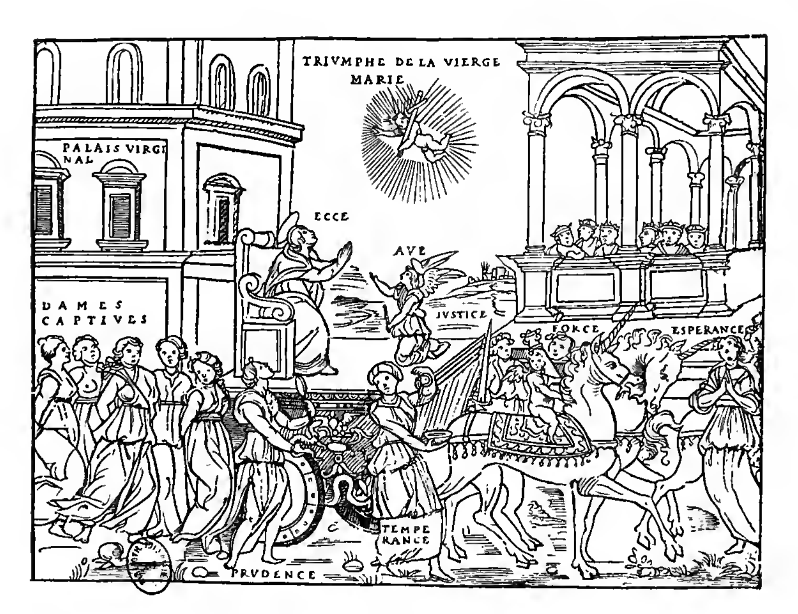


Fig. 159. — Le Triomphe de la Vierge (partie gauche). *Heures de la Vierge* de Geoffroy Tory (1542).

Dans la pensée du donateur, le vitrail de Conches avait une haute signification ; il entendait, par ce pieux hommage, venger la Vierge des outrages des protestants. L'église de Conches, tout entière, en effet, est une sorte de réfutation du calvinisme. Dans le bas-côté de droite, les vitraux démontrent par des figures et des réalités le dogme de l'Eucharistie, tandis que les vitraux du bas-côté de gauche affirment la sainteté et la puissance auxiliatrice de la Vierge. Toutes ces verrières, il est vrai, ne sont pas exactement contemporaines, mais il est évident que les donateurs étaient instruits du thème à développer et s'y conformaient. L'ardeur des controverses religieuses explique donc la fortune du Triomphe de la Vierge imaginé par Tory.

Un vitrail de l'église Saint-Vincent de Rouen nous offre un autre exemple du Triomphe de la Vierge ; mais le sujet est conçu avec une grandeur où le vitrail de Conches n'atteint pas (fig. 161)[4]. C'est l'histoire de la Chute et de la Rédemption ;

1. Voir abbé Bouillet, *Bulletin monumental*, t. LIV, p. 289 et suiv.
2. Le vitrail de Conches porte la date de 1553.
3. Les inscriptions et jusqu'aux vers (à peine modifiés) sont reproduits dans le vitrail.
4. Le vitrail de Saint-Vincent de Rouen est antérieur à celui de Conches. Quoi qu'en dise Palustre (*La Renais-*

une femme déchaîne tous les péchés dans le monde, une autre femme y amène toutes les vertus.

Voici d'abord le Paradis terrestre, rêve gracieux d'un artiste poète. Dans un grand parc sauvage, où les agneaux paissent à côté des lions, où passent des vols d'oiseaux, se déroule un beau cortège. Sur un char d'or, Adam et Ève, candides et nus, sont assis ; ils sont les rois de ce jeune monde ; devant eux, derrière eux, marchent des jeunes filles, qui sont des Vertus. Ainsi, dans l'air que respire le beau couple, tout est innocence, pureté, foi, amour.

Plus bas, la première faute a déjà été commise, et le Mal triomphe. C'est le serpent, au buste de femme, qu'on voit cette fois sur le char. Il s'enroule autour du tronc de l'arbre et fait flotter au-dessus de sa tête un étendard décoré de l'image de la mort : tel est le blason de ce nouveau roi du monde. Adam et Ève, les mains liées, la tête basse, marchent devant leur vainqueur. Le Travail et la Douleur les accompagnent, pendant que derrière le char s'avance le cortège des Vices. Pompe dérisoire. Des femmes montées sur des bêtes symboliques semblent étaler leur bestialité. Le noble étendard, timbré de l'image de la Justice, qu'Adam portait tout à l'heure dans le Paradis, elles l'ont entre les mains ; mais, par une ironie satanique, elles ont attaché la flamme à l'envers, et la Justice a maintenant la tête en bas.

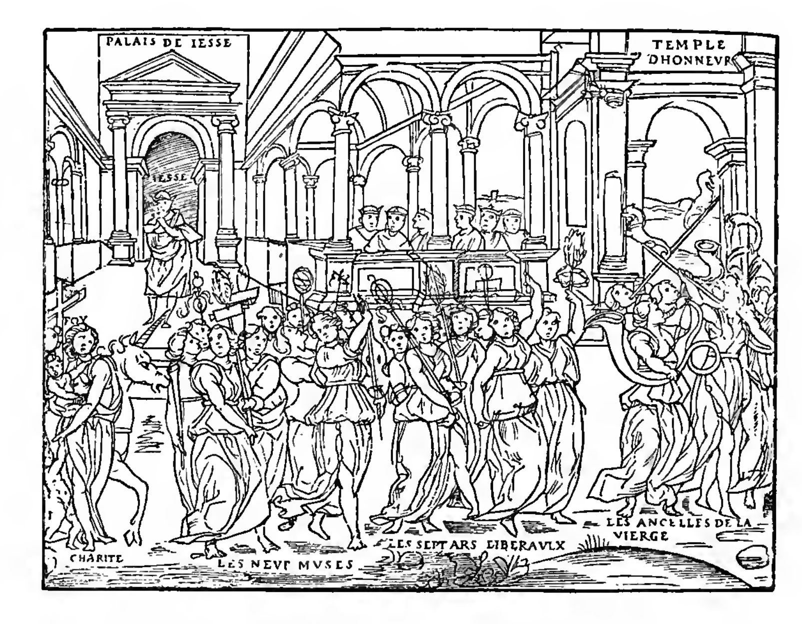


Fig. 160. — Le Triomphe de la Vierge (partie droite). *Heures de la Vierge* de Geoffroy Tory (1542).

A ce triomphe démoniaque, un autre triomphe fait suite. L'innocence des premiers jours reparaît enfin ; tout redevient pureté, suavité, enchantement. C'est la Vierge à présent, la Nouvelle Eve, qui est assise sur le char d'or. Un vol d'anges la précède et l'annonce ; un grave cortège de prophètes et de patriarches marche devant elle. Dans le ciel, une bannière flotte, décorée d'une blanche colombe, et, derrière le char, s'avance une foule recueillie qui semble méditer sur l'inscription que déroule une banderole : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

Tel est ce beau poème. Œuvre unique en son genre, et à laquelle le XIIIe siècle lui-même n'a rien à opposer. Tout est charmant dans ce vitrail de Rouen, la pureté du dessin, la vivacité des couleurs — frais bouquet de fleurs des champs, coque-

sance en France, t. II, p. 249 et suiv.), on ne saurait le placer vers 1550. Une pareille œuvre porte la marque de la première Renaissance et ne saurait être postérieure au règne de François Ier. Mais ce que Palustre a bien vu, c'est que la verrière est de l'école de Beauvais et sort de l'atelier des Leprince.

licot, bluet, bouton d'or, trèfle incarnat — et jusqu'à ces jolis fonds d'azur pâle, où des cathédrales baignent dans le bleu de l'air. L'artiste, assurément, avait vu quelques gravures italiennes : ses Vertus sont apparentées aux nymphes dansantes de Mantegna ; ses chars triomphaux rappellent ceux des estampes de Baccio Baldini ; il n'en reste pas moins parfaitement original.

A-t-il également imaginé le sujet ? C'est ce qu'il est plus difficile de dire. J'ai cru d'abord que quelque « chant royal », couronné au puy de Rouen, lui avait fourni son canevas ; mais je n'ai rien trouvé de pareil dans la collection des vers pieux que les poètes normands du XVIe siècle composèrent en l'honneur de la Vierge[1]. Ces petits poèmes sont généralement aussi compliqués que le vitrail de Saint-Vincent est simple ; le mauvais goût, les enfantillages y abondent. Faut-il rappeler que Jésus-Christ s'y montre une fois sous les espèces d'un apothicaire rédigeant une ordonnance pour Adam et Ève, atteints de la fièvre quarte[2] ? — Les chants royaux des poètes d'Amiens ne sont ni plus simples, ni plus raisonnables. Les artistes qui étaient obligés d'illustrer ces rébus avaient une tâche ingrate[3]. Il n'était pas facile de faire entendre que la Vierge est une balance de justice ou un palmier.

Notre artiste ne doit donc rien aux poètes de son temps. Son œuvre, par sa simplicité et sa noblesse, est très supérieure aux chants royaux de Rouen ou d'Amiens. La symbolique du moyen âge y apparaît rajeunie par l'esprit de la Renaissance. Il est probable qu'un chanoine humaniste lui aura proposé un canevas.

Le vitrail de Saint-Vincent excita à Rouen une vive admiration, car l'église Saint-Nicolas voulut en avoir un pareil. L'église Saint-Nicolas de Rouen a été détruite, mais heureusement un artiste du XVIIIe siècle a eu l'idée de dessiner ses verrières. Ses croquis se sont conservés[4] : l'un d'eux représente le Triomphe de la Vierge. Si sommaire que soit le dessin, il n'est pas difficile de reconnaître presque tous les détails que nous avons signalés dans le vitrail de Saint-Vincent. C'était, semble-t-il, une copie pure et simple, qui était peut-être l'œuvre du même artiste.

Ce ne fut pas tout. Un bourgeois de Rouen fit sculpter sur la façade de sa maison le même sujet symbolique. En 1841, on voyait encore distinctement le serpent porté en triomphe sur un char que précédaient Adam et Eve captifs, et que suivaient les

1. J'ai parcouru les manuscrits de la Bibliothèque de Rouen et ceux de la Bibliothèque Nationale. Il faut signaler particulièrement le manuscrit français 1537 à la Bibliothèque Nationale. Un seul passage rappelle un peu le vitrail des Chars : ce sont des vers très vagues qui se rapportent à un triomphe ; B. N., franç. 379, fo 2 vo. Comme on comprend bien, quand on a étudié ces manuscrits, le mépris de Du Bellay pour « les chants royaux et autres épiceries » !

2. B. N., franç. 145. Livre écrit par Louise de Savoie de 1517 à 1518.

3. Le manuscrit français 145 est décoré de miniatures. On conserve, d'autre part, au Musée d'Amiens, quelques tableaux qui sont des illustrations de chants royaux.

4. Archives de Rouen, C. 7322. Le manuscrit est de 1720.



Fig. 161. — Le Triomphe d'Adam, le Triomphe du Péché.
Le Triomphe de la Vierge.

Vitrail dit « des Chars », à Saint-Vincent de Rouen.

vices montés sur des animaux. Un autre bas-relief mutilé laissait deviner le Triomphe de la Vierge[1].

Il y eut sans doute d'autres œuvres du même genre, que le temps n'a pas respectées. Celles qui subsistent suffisent à prouver que le thème italien des triomphes a été bien accueilli par nos artistes et souvent renouvelé par leur talent.

En somme, il faut le reconnaître, c'est l'Italie qui, à la fin du xve siècle, a enrichi notre vieux symbolisme. La France et les pays du Nord restaient fidèles à l'enseignement de la *Bible des pauvres* et du *Speculum humanæ Salvationis*. Les œuvres nouvelles étaient des copies souvent machinales des anciennes. Le génie qui avait présidé aux merveilleuses combinaisons symboliques du xiiie siècle semblait épuisé. C'est alors que les Italiens, dans leur effort pour annexer l'antiquité au christianisme, imaginèrent des thèmes nouveaux. Ce sont eux qui firent entrer les Sibylles, c'est-à-dire la sagesse païenne, dans l'art chrétien; ce sont eux qui conçurent l'histoire du christianisme comme la pompe triomphale d'un empereur romain.

Nos artistes acceptèrent ces symboles, mais ils n'imitèrent pas servilement leurs modèles. Ils surent, nous l'avons vu, transformer, combiner, ordonner[2]; de sorte qu'on peut dire que ce symbolisme nouveau (dernier effort de l'art chrétien) est né de la collaboration de la France et de l'Italie.

1. Voir E. Delaquerière, *Description historique des maisons de Rouen*, Rouen, 1841, t. II, p. 137. Cette maison se trouvait 13, rue de l'Ecureuil.

2. Cela est très sensible quand on compare les Sibylles françaises aux Sibylles italiennes.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART DIDACTIQUE

CHAPITRE PREMIER

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

I. — LA VIE HUMAINE. LE VICE ET LA VERTU

I. L'art de la fin du moyen age et les découvertes scientifiques. L'art demeure attaché a la vieille conception du monde. L'art et l'astrologie. L'influence des planètes. — II. Les mois de l'année et les ages de la vie. — III. L'enseignement moral. Importance croissante du livre. — IV. Les images des Vertus au xive siècle. Les Vertus au xve siècle. Bizarrerie de leurs attributs. Les Vertus italiennes différentes des Vertus françaises. Les Vertus italiennes adoptées petit a petit par les artistes français. — V. Les Vices personnifiés. Les Vices mis en rapport avec des animaux. Les Vices sous la figure d'hommes célèbres. — VI. La bataille des Vices et des Vertus. La tradition française. — La tradition allemande. — VII. Les tapisseries allégoriques de Madrid. Influence des grands rhétoriqueurs. — VIII. Conclusion.

Jusqu'à la fin du moyen âge, nous venons de le voir, l'Église n'a pas cessé de donner à l'homme, par l'entremise de l'art, un enseignement dogmatique. Continua-t-elle à lui donner, par les vitraux, les fresques et les statues, un enseignement moral ? Eut-elle, au xve siècle, cette sollicitude à instruire le chrétien de ses devoirs qu'elle montra au xiiie ?

On sait quelle place occupent dans nos cathédrales les images des Vices et des Vertus. On va voir que l'art de la fin du moyen âge ne fut pas moins prodigue d'avertissements et de conseils. Mais un curieux phénomène se produit : la gravure, le livre xylographique, le livre illustré répandent parmi les fidèles l'enseignement moral que donnait jadis la cathédrale. Il faut répéter ici la parole divinatrice de Victor Hugo : « Le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence. » Dans les marges des *Heures* de Simon Vostre se déroulent les sujets que l'on déchiffrait autrefois au porche de l'église. Le fragile petit livre qui s'imprime en un jour va bientôt remplacer le grand livre de pierre qui s'écrivait en un siècle. Pourtant l'art monumental n'abdiquera pas tout de suite ; longtemps encore, et jusqu'au milieu du xvie siècle, les vitraux et les bas-reliefs enseigneront à l'homme ses devoirs et lui expliqueront sa destinée.

Mais le livre illustré sera souvent plus expressif, plus éloquent. C'est pourquoi il nous arrivera plus d'une fois, quand l'église sera muette, de faire parler le livre.

I

L'art de la fin du moyen âge enseigne d'abord à l'homme quelle est sa place dans le monde. On connaît la fresque du Campo Santo de Pise : Dieu porte l'univers entre ses bras ; la terre est au centre, et les sept planètes décrivent leurs cercles autour de leur reine immobile ; le soleil se tient à son rang, comme un modeste vassal ; au delà des orbes des planètes commencent le monde invisible et la hiérarchie des anges.

Imagina-t-on jamais rien de plus rassurant ? Comme le sol était solide sous les pieds de ces générations !

Cette charmante explication de l'énigme du monde, on la retrouve chez nous. Des livres publiés à la fin du xve siècle, comme le *Calendrier des Bergers*, — petite encyclopédie de la science et de la morale [1], — nous montrent une figure semblable [2]. Dans les dernières éditions qu'on imprima presque jusqu'à la fin du xvie siècle, on la retrouve encore.

Pourtant, en 1491, quand parut la première édition du *Calendrier des Bergers*, un homme était né qui allait porter la main sur les rouages de cette antique machine, ingénieuse et naïve comme l'horloge de la cathédrale de Strasbourg. Dès 1507, Copernic avait déjà aperçu le vrai système du monde. C'est en 1543 que parut le livre qui dépossédait la terre de son antique royauté. Si par hasard les imprimeurs et les artistes entendirent parler de ces idées nouvelles, ils en furent peu troublés. En 1560, ils rééditent, sans y rien changer, le vieux *Calendrier des Bergers*. La gravure nous montre encore un berger perdu dans la contemplation des cercles que le soleil, la lune et les planètes décrivent autour de la terre (fig. 162) ; et le bon rustre est tellement ravi d'être si savant qu'il en oublie son troupeau : il ne s'aperçoit pas qu'un loup vient de lui enlever un mouton, pendant qu'il a les yeux dans les étoiles.

L'art du moyen âge reste donc fidèle jusqu'au bout à la vieille conception de l'univers ; rien ne trouble sa sérénité. En 1492, Christophe Colomb découvre des

1. Dès 1496 (édition de Guyot Marchand) le *Calendrier des Bergers*, qui était un traité d'astronomie et d'hygiène, se compléta par un traité de morale. On y voit l'arbre des vices et des vertus, les peines de l'enfer, le pater, l'ave, le credo, les commandements de l'Église. C'est bien le type de ces livres populaires qui enseignent ce qu'enseignait jadis la cathédrale.

2. Il n'y manque que la figure de Dieu.

terres nouvelles, et on ne tarde pas à s'apercevoir que ce qu'il a trouvé, ce n'est rien moins qu'une moitié du monde. Les artistes vont-ils s'en émouvoir ? En aucune façon. En plein xvi[e] siècle, ils continuent à représenter Dieu le Père portant dans ses mains un globe divisé en trois parties par des zones d'or ; ce sont les trois parties du monde : l'Europe, l'Asie, l'Afrique. Pourquoi rien changer à la vieille figure de la terre ? Est-on bien sûr que cette quatrième partie du monde soit dans les desseins de Dieu ? Il y a trois parties du monde comme il y a trois mages, et justement l'un de ces mages est un nègre parce qu'il symbolise l'Afrique[1].



Fig. 162. — Berger contemplant les étoiles. Gravure du *Calendrier des Bergers*.

Telle fut la puissance de la tradition dans l'art chrétien[2]. En 1560, il enseigne, avec la même sérénité qu'au temps de saint Louis, les anciennes vérités qui depuis longtemps sont devenues des erreurs.

Si la vraie science n'entra pas dans l'art religieux de la fin du moyen âge, la fausse, en revanche, y fut reçue avec complaisance. Les rêveries astrologiques, qui n'avaient eu aucun accès dans notre grand art du xiii[e] siècle, furent accueillies, au xvi[e], jusque dans l'église.

L'antique croyance que les planètes gouvernent les destinées humaines n'avait jamais disparu. Les Pères n'avaient pas été unanimes à la condamner. L'Église du moyen âge, sans se montrer favorable aux recherches astrologiques, ne paraît pas avoir inquiété les astrologues[3]. Mais, au xv[e] siècle, il y eut une véritable résurrection de l'astrologie[4] ; elle reparut en même temps que la philosophie antique qui la justifiait. S'il est vrai, disait-on, que tout se tient dans le monde, que tout conspire, qu'une sympathie active unit toutes les parties de l'univers, comment douter que l'homme ne soit lié par des fils invisibles aux planètes les plus lointaines ? L'influence du Soleil ne peut se nier; celle de Mars, de Vénus, de Saturne, pour être moins sensible, n'en est pas moins réelle. L'homme, façonné par ces influences qui viennent de toutes les parties du monde, est un

1. C'est surtout au xvi[e] siècle que l'on représente un des rois mages sous la figure d'un nègre.

2. On a dit que les premières découvertes des navigateurs avaient mis à la mode les figures d' « hommes sauvages », si fréquentes dans l'art héraldique. J'ai peine à le croire. L'homme sauvage, comme l'a montré Mannhardt dans *Baumkultus*, est un personnage des contes populaires; c'est un génie des bois, un esprit de la végétation.

3. Voir Bouché-Leclercq, *L'Astrologie grecque*, 1899, p. 624.

4. Quand on parcourt un catalogue d'incunables on est frappé du nombre d'ouvrages consacrés à l'astrologie.

monde en petit. C'est pourquoi chacune des parties de son corps, chacune des facultés de son âme, est en rapport avec un des états du ciel.

Il fut admis, par exemple, que Mars agissait sur le foie, Saturne, sur le poumon, le Soleil, sur l'estomac. Chacun des quatre tempéraments : colérique, flegmatique, mélancolique, sanguin, fut également mis en rapport avec une planète. On crut que, quand la Lune était réunie au signe du Lion et au signe du Sagittaire, il était bon de saigner le colérique.

Ces rêveries apparaissent, à la fin du xv[e] siècle, comme des vérités démontrées. Où les rencontre-t-on ? — A la première page des livres d'Heures [1]. Une figure naïve représente le corps humain ; les planètes l'entourent ; de longs traits partent de Mars, de Saturne, du Soleil, et vont atteindre le foie, le poumon, l'estomac. Aux quatre coins se rangent les quatre tempéraments que symbolisent quatre figures d'hommes accompagnés d'animaux [2]. Des inscriptions indiquent sous quelles conjonctions sidérales il convient de saigner le colérique, le flegmatique, le mélancolique, le sanguin.

On a le droit d'être surpris de rencontrer une pareille figure en tête d'un livre d'Heures : l'astrologie y apparaît comme une vérité révélée. Cependant, en y réfléchissant, on s'explique que ces conceptions n'aient alors choqué personne. Elles cadraient si bien avec les idées qu'on se faisait de l'univers ! Est-il possible d'affirmer avec plus de naïveté que l'homme est le centre du monde ? Ces planètes, qui tournent autour de la terre, c'est pour l'homme que Dieu les a lancées dans leurs orbites ; elles sont là-haut non seulement pour réjouir ses yeux, mais pour lui enseigner les règles de l'hygiène.

Ces idées se présentaient d'elles-mêmes à l'esprit du chrétien qui feuilletait son livre d'Heures, et, bien loin d'être un objet de scandale, elles devenaient tout naturellement un sujet d'édification. On s'explique, en somme, que le clergé n'ait pas été choqué de voir les planètes et leurs influences figurer dans la décoration d'une église. Ce motif se rencontre à l'église de la Ferté-Bernard : les bas-reliefs du xvi[e] siècle, qui décorent la balustrade du collatéral du sud, nous montrent les sept planètes personnifiées, accompagnées des quatre tempéraments ; des inscriptions ne laissent aucun doute sur le sens de ces figures [3]. Des livres d'Heures, l'astrologie passa donc, au xvi[e] siècle, dans l'art monumental.

1. Surtout dans les *Heures* de Pigouchet. On les trouve aussi dans le *Calendrier des Bergers* (fig. 163).

2. Le colérique a près de lui un lion, « parce qu' il est de la nature du feu et de la nature du lion » ; le flegmatique a près de lui un agneau, « parce qu'il est de la nature de l'eau et de la nature de l'agneau » ; le sanguin, « qui est de la nature de l'air et de la nature du singe », a près de lui un singe ; et le mélancolique, « qui est de la nature du pourceau et de la nature de la terre », a près de lui un porc. On voit que la doctrine des quatre tempéraments est liée à celle des quatre éléments, et remonte jusqu'à la vieille physique grecque.

3. Les planètes personnifiées décorent aussi l'orgue de Notre-Dame-de-l'Épine près de Châlons-sur-Marne (xvi[e] siècle). Mais ici il est probable que les sept planètes ont été mises en rapport avec les sept notes de la gamme. Les sept planètes donnent un concert céleste, prototype de toute musique humaine.

C'est là l'aspect le plus innocent de l'astrologie : mais il en est un autre. L'influence que les planètes exercent sur le cours de notre vie est grande, sans doute, mais cette influence quotidienne n'est rien au prix de celle qu'elles ont exercée sur nous au moment précis de notre naissance. L'homme qui naît est une cire vierge prête à recevoir toutes les empreintes. La planète qui règne alors dans le ciel imprime sur son être un sceau indélébile [1]. Ce jour-là, le caractère de l'enfant et sa destinée s'écrivent en lui. A peine nés, nous voilà déjà bornés de toute part, et nous ne deviendrons que ce que nous sommes. Redoutable fatalisme, mais qu'en somme l'Église pouvait accepter. L'Église a toujours fait la part petite à la liberté : à ses yeux, la liberté n'est que le pouvoir que nous avons d'accueillir ou de repousser la grâce. C'est par la grâce seulement que nous échappons au mécanisme universel ; tout le reste est nature, c'est-à-dire fatalité. Il est tout à fait conforme à la nature que notre tempérament et notre caractère soient prédestinés, et cela, au fond, importe peu. Tous les tempéraments peuvent participer à la rédemption. Saint Pierre était un sanguin, saint Paul un colérique, saint Jean un mélancolique, saint Marc un flegmatique : ils sont assis tous les quatre à la droite de Dieu. C'est ce que voulait dire Albert Dürer quand il a représenté les quatre tempéraments sous la figure des quatre apôtres [2].



Fig. 163. — Les quatre tempéraments.
Gravure du *Calendrier des Bergers* de Guyot Marchant.

Les rêveries astrologiques du XVIe siècle n'étaient donc pas beaucoup plus inquiétantes pour l'Église que la doctrine moderne de l'hérédité. Un chrétien pouvait penser à son gré que l'astrologie était une vérité ou qu'elle était une erreur : une opinion sur ce sujet était sans conséquence.

Quand les papes firent peindre au Vatican les planètes et leurs influences, ils ne voulurent sans doute pas donner à l'astrologie la valeur d'un dogme. Si on les eût interrogés là-dessus, ils eussent peut-être répondu à peu près comme Pascal : « Lorsqu'on ne sait pas la vérité d'une chose, il est bon qu'il y ait une erreur commune qui fixe l'esprit des hommes, comme par exemple la lune, à qui on

1. C'est la métaphore consacrée. Voir Bouché-Leclercq, *loc. cit.*
2. Voir Thausing, *Albert Dürer* (trad. franç.), p. 490.

attribue le changement des saisons, le progrès des maladies, etc., car la maladie principale de l'homme est la curiosité inquiète des choses qu'il ne peut savoir ; et il ne lui est pas si mauvais d'être dans l'erreur que dans cette curiosité inutile. »

Ces réflexions permettent, je crois, de comprendre pourquoi, au xve et au xvie siècle, l'Église n'a jamais interdit aux artistes les sujets astrologiques. Ils sont fréquents en Italie, et c'est de là qu'ils passèrent en France.

Le plus ancien exemple de ce genre de représentations est la curieuse série de gravures italiennes, qu'on attribue d'ordinaire à Baccio Baldini. Chaque planète, personnifiée par un dieu du paganisme, passe dans le ciel montée sur un char que traînent des animaux consacrés : l'aigle est attelé au char de Jupiter et la colombe, au char de Vénus[1]. Sur les roues des chars sont dessinés les signes du zodiaque, qui indiquent les points du ciel où la planète a le plus de force. Au-dessous sont les hommes que la planète a touchés de ses rayons au moment de leur naissance; ils suivent leur pente, et se livrent aux travaux ou aux plaisirs auxquels l'influx des astres les prédestinait. Voici, par exemple (fig. 164), sous la planète Mercure, des sculpteurs, des orfèvres, des peintres, qui décorent de guirlandes les murs d'un palais florentin; plus loin, un mathématicien règle une horloge, un musicien joue de l'orgue, des astrologues spéculent sur la sphère céleste. C'est que, comme nous l'apprend l'inscription, Mercure est la planète qui donne le génie, qui fait aimer les sciences, spécialement les mathématiques, et qui inspire le goût de la divination[2].

Sous la planète Vénus, ce sont des couples enlacés, des danses et des chants. Du haut du château d'Amour, des dames lancent des fleurs. Dans les riches costumes, les modes de la France s'unissent à celles de l'Italie, et de galantes devises en français sont brodées sur les étoffes. Vénus est, en effet, une planète qui aime « les beaux vêtements ornés d'or et d'argent, les chansons, les jeux ». Cette science peut nous faire sourire, mais il faut admirer l'aimable naïveté de l'artiste, ses jolies inventions, son réalisme que tempère la grâce florentine. Ses planches eurent un vif succès ; je les vois librement imitées dans toute l'Europe. M. Lippmann a déjà indiqué

1. Au char de la Lune, chose curieuse, sont attelées des femmes. On pensait que la femme tout entière était sous l'influence de la Lune, qu'elle était, par excellence, la *lunatique*.

2. Le reste de l'inscription indique l'influence que Mercure exerce sur la physionomie humaine, sur les métaux, sur tel jour ou telle nuit de la semaine, sur telle heure du jour, etc. On trouvera les mêmes idées exposées, avec beaucoup plus de détails, dans n'importe quel livre astrologique du xve siècle, par exemple dans les *Flores astrologiae* d'Albumasar, Augsbourg, 1488, ou dans le *Liber isagogicus* d'Alchabitius. La doctrine astrologique est encore plus riche que les gravures italiennes ne le laisseraient croire. Chaque planète préside non seulement aux aptitudes humaines, mais elle règne encore sur une partie du monde, sur un peuple, un animal, un métal. Saturne, par exemple, est en rapport avec la dissipation, la mort, le deuil, l'Inde, les Juifs, les laboureurs, les caves, les puits, le plomb, l'éléphant, le chameau, l'autruche, le serpent noir, l'oreille droite, la rage, la goutte, la couleur noire, l'Orient, le samedi, la première et la quatrième heure. Il n'y aurait pas lieu de mentionner ces bizarreries si l'art ne s'en était inspiré. A la Ragione de Padoue, qui fut décorée de fresques au xive siècle, chaque planète est accompagnée des êtres ou des objets sur lesquels elle domine. Le livre de l'astrologue Pierre d'Abano, *Principium Sapientiæ*, a servi de guide à l'artiste. C'est ce qu'a montré W. Burges (*Annales archéol.*, T. XVIII), qui a ramené à l'unité cet ensemble si incohérent en apparence.

quelques-unes de ces imitations, mais il en est de très intéressantes, qu'il n'a pas connues[1]. Par exemple, les gracieuses figures de planètes qui ornent le plafond du Cambio de Pérouse, et dont on fait honneur à l'invention de Pérugin, sont empruntées sans presque un changement aux gravures florentines. Il y a, il est vrai, dans l'œuvre du grand peintre, plus de science, une élégance plus raffinée. Parfois, on croirait voir la copie d'une intaille antique — et ce n'est pourtant que la copie des gravures de Baccio Baldini.



Fig. 164. — La planète Mercure et ses influences.
Gravure attribuée à Baccio Baldini.

Les fresques des appartements Borgia, au Vatican, révèlent une imitation beaucoup plus libre. Il est évident, cependant, que le peintre connaissait les gravures, car il y a des rencontres qu'on ne pourrait expliquer.

En Allemagne, ce n'est pas seulement Hans Sebald Beham qui interprète Baccio Baldini dans sa belle série de gravures; les imprimeurs font copier les planètes des estampes italiennes pour en orner leurs livres d'astrologie[2].

La France connut aussi les gravures astrologiques de Baccio Baldini.

Il y a, au Cabinet de Berlin, une série d'estampes d'un caractère rude et populaire, qui sont une interprétation souvent assez libre de l'œuvre italienne. MM. Schreiber[3] et Lippmann[4] veulent y voir une œuvre flamande, conformément à cette vieille tradition qui donne généreusement aux Pays-Bas toutes les gravures dont l'origine est inconnue. Pourtant, certains détails de costumes et d'architecture pourraient faire penser à la France : il se pourrait que Bouchot n'ait pas eu tort d'attribuer ces estampes à la région artésienne ou picarde. Quelle que soit l'origine de

1. F. Lippmann, *Les Sept planètes*, traduit par F. Courboin, Société internat. de chalcographie, 1895.
2. Je citerai les *Flores Astrologiæ* d'Albumasar, qui parurent à Augsbourg, en 1488.
3. Schreiber, *Manuel*, *Atlas*, Pl. CXI.
4. Lippmann, *loc. cit.*

ces gravures, il est certain qu'elles étaient très connues en France à la fin du xve siècle. C'est d'elles — et non pas des originaux de Baccio Baldini — que s'inspira le dessinateur qui illustra le *Calendrier des Bergers*. On trouve, en effet, dans ce livre populaire, qui est à la fois un almanach et un catéchisme, tout un chapitre sur l'influence des planètes. C'est la doctrine accoutumée : quiconque, par exemple, naîtra sous le signe de Mercure sera « de subtil engin, bon ouvrier mécanique, grand prêcheur, philosophe, géomètre, musicien... », etc. La gravure représente un artiste qui peint, un sculpteur qui taille une statue, un savant qui regarde les étoiles. Si l'on compare cette gravure à l'estampe correspondante du Cabinet de Berlin, on reconnaîtra sur-le-champ l'imitation. Un détail suffirait à lever tous les doutes : les planètes, dans l'une et l'autre série, sont représentées par des divinités en pied, et non plus par des dieux assis sur des chars.

La France adopta donc, comme le reste de l'Europe, les images astrologiques créées par l'Italie [1]. Je ne les ai pas rencontrées dans notre art monumental ; mais je ne serais pas surpris qu'on les découvrît, un jour, sous le badigeon, dans quelque église. Elles n'y seraient pas plus déplacées que dans les salles du Vatican.

Je puis au moins les signaler sur les parois des stalles de la chapelle de Gaillon, qui sont aujourd'hui à Saint-Denis. Ce sont des dessins de marqueterie si bien dissimulés dans les parties basses de ces magnifiques stalles, que personne, si je ne me trompe, ne les avait encore remarqués. On voit les planètes personnifiées : le Soleil, Mercure, etc. ; et on voit, un peu plus loin, les occupations ordinaires des hommes qui sont nés sous l'influence de ces planètes. Des artistes sont en train de peindre et de sculpter dans leur atelier : ce sont ceux qu'un rayon de Mercure a touchés à leur naissance. Une dame accueille son amant, pendant que, dans la rue, des musiciens donnent une sérénade : telles sont les fatalités auxquelles sont soumis ceux qui naquirent sous l'influence de Vénus. L'artiste de Gaillon, d'ailleurs, n'a rien inventé ; il avait tout simplement sous les yeux le *Calendrier des Bergers* qu'il a copié ou interprété [2].

Ces vieux rêves, qui remontaient jusqu'à la Chaldée, ne pouvaient pas survivre longtemps aux grandes découvertes astronomiques. Le jour où Copernic fit son coup d'État, il tua l'astrologie. Quelle apparence que les planètes versent leurs effluves sur cette terre, qui n'est elle-même qu'une des plus modestes d'entre les planètes ? Désormais l'homme qui lèvera les yeux au ciel ne sera plus effrayé par les malignes influences des astres, mais il sera épouvanté par leur morne indifférence.

1. Étienne Delaune a encore fait des gravures représentant les planètes qui sont, par certains traits, conformes à la vieille tradition. Estampes, Ed. 4 a, Rés. — Voir aussi dans Bouchot, *Les Deux cents Incunables*, le n° 185.

2. Nous montrerons plus loin (Livre II, chapitre IV) que l'artiste de Gaillon a emprunté également au *Calendrier des Bergers* les images des supplices de l'enfer qui accompagnent ces petites scènes inspirées par l'astrologie.

II

L'art, heureusement, ne s'en tint pas à ces vaines spéculations; il exprima sur la vie humaine des idées plus vraies, et qui encore aujourd'hui peuvent nous émouvoir.

La vie de l'homme fut mise en rapport avec les mois de l'année ; elle fut conçue comme un printemps et un été, que suivent, trop tôt, un automne et un hiver. La comparaison, certes, n'est pas neuve, mais elle vaut, ici, par la vérité ou l'ingéniosité des détails.

Les artistes s'inspiraient d'un poème du XIVe siècle[1], qui fut rajeuni et singulièrement affaibli au XVIe. Le vieux poème est une œuvre âpre et triste, dont les vers désabusés sonnent parfois comme ceux d'Hésiode.

Le poète assigne d'abord des limites à la vie humaine : suivant lui, elle ne saurait dépasser soixante-douze ans. A soixante-douze ans l'homme

S'en va gésir en l'ombre.

Cette courte vie a douze époques, qui correspondent exactement aux mois de l'année. Chacune de ces douze périodes de notre existence est composée de six années.

L'enfant de six ans ressemble au mois de janvier, « qui n'a ni force ni vertu ». A douze ans, il est encore dans le demi-jour de février. Mais, à dix-huit ans, il tressaille déjà, comme la nature en mars, aux approches du printemps. A vingt-quatre ans, il atteint l'avril de la vie : l'arbre fleurit et le jeune homme devient amoureux; et, en même temps que l'amour, la noblesse et la vertu entrent dans son âme.

De même que la nature s'épanouit en mai, de même l'homme arrive, à trente ans, à son plein développement physique. C'est l'âge « où il tient bien l'épée au poing ». La trente-sixième année marque le solstice d'été de la vie ; le sang est chaud, alors, comme le soleil de juin. A quarante-deux ans, l'homme a acquis l'expérience : « On ne l'appelle plus valet », mais sa jeunesse va s'évanouir; il est au mois de juillet qui ne donne plus de fleurs : « Ainsi commence à passer la beauté d'une créature. » A quarante-huit ans, nous sommes au mois d'août, c'est-à-dire à la fin de la jeunesse et à la fin de l'été; c'est le temps des récoltes, il faut songer à amasser. A cinquante-quatre ans, on entre dans le mois de septembre de la vie; il faut se hâter « d'engranger » et de vendanger, car, à qui n'a rien alors, « le bien ne lui

1. B. N., franç. 1728, f° 271. Le manuscrit est contemporain de Charles V et lui a peut-être appartenu.

viendra jamais à temps ». La soixantième année arrive avec le mois d'octobre. Cette fois, c'est la vieillesse, et déjà il faut penser à la mort. C'est alors qu'il est bon d'être riche, car celui qui sera pauvre n'aura plus qu'à pleurer le temps qu'il a mal « dépensé ». A soixante-six ans, nous touchons au sombre mois de novembre ; tout autour de nous la verdure sèche et meurt. Pourquoi s'obstiner à vivre ? L'homme ne voit-il pas, dit le poète en des vers naïvement atroces, que ses « hoirs » désirent sa mort ? Ils la désirent, s'il est pauvre ; ils la désirent encore plus, s'il est riche :



Fig. 165. — Les âges de la Vie (Janvier). Gravure des *Heures* de Thielman Kerver.

> Et s'il a grand planté d'avoir
> On le voudrait veoir mourir
> Si que on puist au sien partir (partager).

Voici décembre :

> En ce mois-ci se meurt le temps.

L'homme a soixante-douze ans ; la vie est aussi morne pour lui que le paysage d'hiver ; il n'a plus qu'à mourir. Et le vieux poète, à qui la vie a révélé les uns après les autres tous ses tristes secrets, se prend maintenant à réfléchir. Vivre soixante-douze ans, c'est peu sans doute, mais ce serait beaucoup, si nous vivions réellement pendant tout le temps qui nous est assigné. Mais le sommeil nous prend la moitié de notre existence, c'est-à-dire trente-six ans ; nous passons quinze années dans l'inconscience de l'enfance ; les maladies, les prisons[1] nous enlèvent cinq autres années. Tout compte fait, ce n'est pas soixante-douze ans que nous vivons, mais bien seize... Voilà la vie.

Tel est ce triste petit poème que n'éclaire aucune lueur d'espérance chrétienne, et dont chaque vers a ce goût d'amertume que laisse la science de la vie.

C'est à la fin du xve siècle qu'un poète inconnu, et d'ailleurs médiocre, condensa ce texte, déjà fort court, en douze quatrains. Son œuvre est loin d'avoir l'âpre saveur

1. Détail curieux, et qui témoigne de ce qu'il y a d'incertain et de précaire dans la vie d'alors.

de l'original : tout est adouci, affadi. Ce sont ces quatrains qui servirent de thèmes aux illustrations des artistes.

On rencontre les douze époques de la vie humaine en tête d'un certain nombre de livres d'Heures sortis des presses de Thielman Kerver. Les miniaturistes connurent également ce motif, comme le prouvent les charmantes pages détachées d'un Missel de Mirepoix, qui appartiennent à la Société archéologique du Midi de la France[1].

Toutes ces œuvres se ressemblent et dérivent du même original.

En janvier (fig. 165), des enfants montent des chevaux de bois, crossent des boules, font voler des oiseaux captifs, tourner des moulinets. Cet heureux âge n'a encore ni soucis, ni devoirs.

En février, le jeune garçon est à l'école. Debout devant son maître, il récite sa leçon, pendant qu'un camarade, le haut des chausses rabattu, reçoit le fouet : amusant tableau de nos vieilles mœurs[2].

En mars, des adolescents, qui veulent faire les hommes, chassent à l'arc dans les bois.

En avril (fig. 166), le jeune homme se promène avec une jeune fille à la lisière des forêts qui reverdissent. C'est le commencement de cette saison de l'amour qui dure encore en mai, car on les voit tous les deux, le mois suivant, montés sur le même cheval, et s'en allant sans doute danser à quelque fête de village.





Fig. 166. — Les âges de la Vie (Avril). Gravure des *Heures* de Thielman Kerver.

Mais, en juin, finit l'idylle. Le jeune homme se marie. Avec celle-là ? avec une autre ? — On ne sait. Il se marie parce qu'il a trente-six ans, et que

> En tel temps doit-il femme quérir
> Si, luy vivant, veut pourvoir ses enfants.

En juillet, il a fondé sa famille : sa femme, ses enfants l'entourent ; et, en août,

1. Au Musée Saint-Raymond à Toulouse.

2. C'est toujours de cette façon qu'on représente l'école. Vitrail de Gisors.

il a solidement assis sa fortune, car il paie les moissonneurs qui viennent de couper ses blés.

En septembre, voici un pauvre hère qui n'inspire confiance ni aux hommes, ni aux chiens. Ce ne saurait être notre héros, qui, par sa sagesse, a vaincu la fortune, mais c'est l'imprudent qui n'a jamais pensé au lendemain. A cinquante-quatre ans, il abandonne sa grange vide, et s'en va mendier[1]. D'ailleurs, nous retrouvons, en octobre, l'homme sage, le triomphateur. Il a soixante ans, il est vieux, mais il est riche ; il est dans sa maison, il est assis à sa table, sa femme et ses enfants l'entourent.

En novembre, il faut décliner. Le vieillard, en robe de chambre, est assis dans sa chaise ; on a mandé le médecin, qui étudie l'urine de son malade à travers une fiole transparente.

En décembre, il n'y a plus d'espoir. Le mourant, couché dans son lit, tient un cierge, des femmes joignent les mains, et l'on récite sans doute la prière des agonisants.

On voit que l'artiste a imaginé tout un petit poème parallèle à l'autre : sa part d'invention est grande. Il est évident qu'il n'avait pas d'amertume dans l'âme ; son œuvre ne donne pas la même impression que les quatrains qui l'accompagnent, encore moins que le poème du XIVe siècle. La vie, avec une honnête fortune acquise par la sagesse, lui semble fort acceptable ; elle n'a à ses yeux qu'un défaut, c'est d'être courte. Ces aimables dessins n'attristent pas ; ils ne nous donnent pas cette sombre impression, qu'à partir de notre quarante-deuxième année notre vie devient un voyage d'hiver.

III

Une pareille conception de la vie est purement païenne. Il semblerait, à entendre nos artistes, que l'homme n'ait pas d'autre devoir que de s'enrichir. Pourtant l'Église ne cessa pas un instant d'enseigner que bien des choses doivent être mises au-dessus de la sagesse pratique et de la fortune.

Mais au XVe siècle, avouons-le, cette prédication se fit beaucoup moins par

1. C'est la traduction pittoresque de ce quatrain :

> Avoir grands biens ne faut que l'homme cuide,
> S'il ne les ha à cinquante quatre ans,
> Non plus que s'il a sa grange vuide
> En septembre, plus de l'an n'aura rien.

On reconnaît toujours, derrière ces médiocres vers, l'original du XIVe siècle.

l'œuvre d'art que par le livre. Les figures des Vertus sont rares; au contraire, les livres consacrés aux devoirs du chrétien surabondent.

Quand on étudie avec méthode les livres publiés par nos premiers imprimeurs, on est étonné du grand nombre de traités moraux qu'ils ont édités. Ce ne sont que *Miroirs de l'âme pécheresse*, *Destruction des vices*, *Fleurs de la somme évangélique*, *Jardins de dévotion*, *Poèmes sur les quatre vertus*, *Remèdes convenables pour bien vivre*, *Examens de conscience*, *Doctrines pour les simples gens*, *Art de gouverner le corps et l'âme.*

Et il ne faut pas croire que ces livres s'adressent seulement à des clercs et à des moines. De tels livres existent aussi. C'est, par exemple, la *Montagne de contemplation*, attribuée à Gerson. Une belle miniature en fait merveilleusement bien comprendre l'esprit[1] : du milieu d'une sombre mer s'élève une montagne que gravissent des solitaires ; une femme, qui est sans doute la Foi, les guide et les encourage, et, quand ils sont au sommet, ils voient Dieu face à face. Cependant le reste de l'humanité, embarqué sur des nefs, est secoué par cette grande mer qui n'a point de ports.

Il est évident qu'un pareil livre ne s'adresse qu'au petit nombre; cette haute vertu est le privilège d'une élite. Au contraire, les honnêtes et solides traités que nous avons énumérés plus haut parlent à tous. Il faut en avoir lu quelques-uns pour se faire une idée de tout ce que nos ancêtres leur doivent sans doute de délicatesse morale; car ces livres ne condamnent pas seulement la faute, mais jusqu'à la pensée de la faute ; les moindres démarches de l'imagination y sont surveillées. Ce n'est pas dans telle ou telle circonstance donnée que s'exerce la vertu, mais à tous les instants; ou plutôt, la vertu apparaît comme une forme de la vigilance. Il semble qu'on voie naître un des sentiments les plus délicats de l'âme : le scrupule. Si l'on veut savoir d'où viennent les mille nuances de la conscience moderne, il faut remonter jusqu'à ces vieux livres. Ils nous ont formés.

Chose curieuse, ces livres, qui pénètrent jusqu'au fond de l'âme, qui jugent les secrètes intentions, ne dédaignent pas de descendre jusqu'aux plus petits détails de la vie pratique. Dans les *Règles de bien vivre*[2], l'auteur donne aux femmes des conseils sur leur toilette. Il arrive que ces traités de morale deviennent des traités de savoir-vivre : chaque vice étant étudié dans ses moindres nuances, la morale finit par s'étendre jusqu'à la politesse. Parmi les effets de la gourmandise, le moraliste note l'inconvenance qu'il y a à boire quand on a encore « le morceau dans la bouche », ou à répandre, par excès d'avidité, de la sauce sur sa poitrine[3].

Certes, notre société du xve siècle est encore bien grossière. Les hommes d'alors, tels que nous les montrent les miniatures et les gravures sur bois, ont

1. B. N., franç. 990, f° 2, commencement du xve siècle.

2. Imprimé par Vérard, sous le nom de Gerson.

3. Voir B. N., franç. 1051, f° 66 (xve siècle).

quelque chose d'étriqué, de mesquin; leur luxe même est dépourvu de noblesse. Et pourtant ces pauvres générations aux traits tirés, à la mine chétive, méritent l'estime. Elles furent tourmentées par le désir du mieux; l'âme entreprit alors son rude travail sur elle-même.

Les traités moraux dont nous venons de parler s'adressent à toutes les classes. Les pauvres n'y sont pas oubliés; la pauvreté y est même célébrée comme un état particulièrement agréable à Dieu. La pauvreté prépare à toutes les vertus; elle est déjà une vertu. Un miniaturiste du xv[e] siècle a exprimé cette idée avec une force singulière (fig. 167) [1]. Dans un paysage de France, au pied d'un château, près d'une chaumière, on voit un paysan et sa femme; ils sont vêtus de haillons, et la femme allaite un enfant qui pend à sa mamelle. Un mendiant demi-nu, et encore plus pauvre qu'eux, les accompagne.



Fig. 167. — Les Pauvres.
Bibl. Nat. Ms. franç. 9608.

Mais tous, ils ont les yeux au ciel; un franciscain et un dominicain, au manteau troué, qui comme eux ont épousé la pauvreté, leur montrent dans les nuées la face de Dieu le Père. — Une autre page est consacrée au riche [2]. Il est assis sur un trône, comme un roi, les hommes se prosternent devant lui, et les richesses affluent à ses pieds; mais on ne voit pas le ciel au-dessus de sa tête.

C'est ainsi que le xv[e] siècle comprend l'éminente dignité des pauvres : ils souffrent, mais sous le regard de Dieu. Ainsi s'expliquent la douceur et la longue patience de nos vieilles races.

L'Église, qui offrait à la multitude des fidèles tant de traités de morale, eût donc pu se dispenser de faire représenter par ses artistes les images des Vices et des Vertus. Elle n'en fit rien pourtant, et, jusqu'à la fin du moyen âge, elle resta fidèle à ses vieilles traditions. Nous retrouverons donc, dans le sanctuaire, les figures des Vices et des Vertus personnifiés; mais leur aspect est si imprévu [3], si différent de

1. B. N., franç. 9608, f° 11 v°.
2. F° 20.
3. Au moins au xv[e] siècle.

ce que le XIIIe siècle nous a montré, qu'il devient nécessaire d'écrire sur ce sujet un nouveau chapitre.

IV

On se souvient des figures de Vertus qui décorent nos cathédrales du XIIIe siècle : assises sur des trônes, elles n'ont pas d'autre attribut qu'un bouclier décoré d'un emblème. Rien de plus simple et de plus noble. Ces belles images, toujours comprises sans doute, continuèrent leur prédication muette pendant le XIVe siècle ; elles suffirent longtemps.

C'est au temps de Charles V que les artistes semblent essayer, pour la première fois, de faire quelque chose de nouveau. J'ai rencontré, dans un Bréviaire qui a été fait pour le roi[1], des figures de Vertus qui ressemblent fort peu à nos bas-reliefs du XIIIe siècle.

On remarquera d'abord que ces Vertus sont au nombre de sept, trois Vertus théologales : la Foi, l'Espérance, la Charité, et quatre Vertus cardinales : la Force, la Justice, la Tempérance, la Prudence. C'est là une classification nouvelle, au moins pour nos artistes. Nous avons dit ailleurs que les Vertus sculptées au XIIIe siècle ne correspondaient nullement à ces divisions[2] ; leur choix demeure pour nous une énigme. A partir du XIVe siècle, les artistes se conformeront sagement au programme que leur proposaient tous les livres de morale : ils nous montreront toujours, à la suite des trois Vertus théologales, les quatre Vertus cardinales. Certains livres célèbres, comme la *Somme le roi*, qui compare les quatre Vertus cardinales aux « quatre tours de la forte maison du prud'homme », contribuèrent à accréditer ces divisions. Le *Livre des quatre Vertus* cardinales qu'on attribuait à Sénèque, et qui devint très populaire au XVe siècle sous la forme d'une traduction française, donna force de loi à cette classification.

Il y a d'autres nouveautés dans le *Bréviaire* de Charles V. Les Vertus ne portent plus chacune un blason comme au XIIIe siècle : ces blasons étaient parfois un peu subtils, mais enfin permettaient de nommer chaque Vertu. Il n'en est pas tout à fait de même ici. C'est à peine si trois ou quatre Vertus ont des attributs qui aident à les reconnaître[3]. Les autres font des gestes vagues, ou sont engagées dans des

1. B. N., latin 1052.

2. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 4e édit., p. 137 et suiv.

3. La Justice a la balance (fo 292 vo). L'Espérance reçoit des couronnes (fo 219). La Foi est entourée d'une grande auréole où sont dessinés sous forme hiéroglyphique les principaux faits de la vie de Jésus-Christ, qui sont devenus autant d'articles du *Credo* (fo 209). Cette étrange figure se trouvait déjà dans le *Bréviaire de Belleville*.

actions difficiles à bien interpréter. La Tempérance, par exemple, est une femme assise à table : il faut supposer qu'elle mange et boit sobrement[1]. La Prudence reçoit une coupe qu'un homme lui présente[2] : que symbolise cette coupe ? Il est difficile de le dire.

A peu près à la même date, un enlumineur illustrait le *Miroir du Monde* de la figure des quatre Vertus cardinales[3]. Elles ne sont pas beaucoup plus faciles à reconnaître. Le scribe a pourtant pris soin de tracer à l'artiste tout son programme. A l'endroit où devait être dessinée la Prudence, il a écrit : « Prudence doit estre une dame qui siet en une chaiere et tient un livre ouvert et lit à ses disciples qui sient à ses pieds. » Voilà certes une façon un peu vague de caractériser une vertu. Mais voici qui est tout à fait obscur : « Atrempance (Tempérance) doit estre peinte à costé... Doivent estre deux dames séant à une table mise, demandant l'une parole à l'autre[4] par contenance de mains. Et dessous la table a un poure (pauvre) à genoux qui prend un hanap à pié et boit. » Telle est, en effet, la scène que nous montre la miniature et qui est, pour nous, malgré l'explication, parfaitement incompréhensible[5].

Il serait très intéressant de suivre ces tentatives pendant la première partie du xve siècle ; malheureusement, les exemples font presque complètement défaut[6]. Des recherches persévérantes ne m'ont donné aucun résultat. Il est certain que le thème des Vertus ne fut pas abandonné pendant cette longue période[7], mais les monuments ont disparu.

Plusieurs indices me font croire que les artistes ne réussirent pas à donner aux Vertus des attributs caractéristiques. D'abord, les écrivains de la première partie du xve siècle, qui personnifient si souvent les Vertus, ne parlent jamais, ou presque jamais, de leurs attributs — ce qu'ils n'eussent pas manqué de faire, si une tradition avait été déjà établie. Gerson, dans le prologue de sa diatribe contre le *Roman de la Rose*, Alain Chartier, dans la *Consolation des trois Vertus*, un peu plus tard Georges Chastellain, dans son *Temple de Boccace*, font agir, parler les Vertus, décrivent même parfois leur costume, mais ne disent rien de leurs attributs[8].

1. F° 245, v°.

2. F° 232.

3. B. N., franç. 14939. Le manuscrit est de 1373.

4. F° 97. Le texte porte : « demandant l'une ple à l'autre » ; est-ce « parole »?

5. Les deux autres Vertus sont plus clairement caractérisées. La Justice a la balance et l'épée. La Force porte un lion dans un « compas roont », c'est-à-dire dans un disque qu'elle tient à la main.

6. Il faut pourtant citer le *Bréviaire* du duc de Berry, qui est des premières années du xve siècle ; B. N., latin 18014, f° 278 v°. On y voit quatre petites figures de Vertus où l'on retrouve encore les anciennes traditions. La Foi a un calice ; l'Espérance tend les bras vers un ange qui sort du ciel ; la Charité fait l'aumône à deux enfants ; la Justice tient la balance et l'épée.

7. A l'entrée de Charles VII, en 1437, figuraient des Vertus.

8. Alain Chartier donne pour attribut à la seule Espérance une boîte d'onguents et une ancre d'or dont la pointe

D'autre part, plusieurs miniatures qui ont dû être peintes vers le milieu du xve siècle, ou même vers 1470, nous montrent encore des Vertus presque complètement dépourvues d'attributs. Dans le *Château périlleux*[1], les Vertus sont des jeunes femmes couronnées d'un cercle d'or; leurs robes blanches, qui bleuissent dans les ombres, donnent une impression de pureté. Elles se ressemblent comme des sœurs, et on ne pourrait en nommer une seule, si la Justice ne tenait à la main une épée.

Dans le *Champion des Dames*[2], les Vertus forment une ronde autour de la Vierge : si leurs noms n'étaient écrits auprès d'elles, rien ne permettrait de les distinguer les unes des autres.

Dans le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais[3], la Foi, l'Espérance et la Charité n'ont aucun attribut : elles se contentent de montrer le ciel au peuple agenouillé[4].

Dans le beau *Saint Augustin* de 1469[5], les Vertus qui introduisent au ciel les élus ne nous présentent non plus aucun emblème.

Ces exemples[6] tendent à prouver que, pendant la plus grande partie du xve siècle, les artistes s'appliquèrent peu à caractériser les Vertus. Il me paraît évident qu'ils ne surent pas créer une tradition.

Soudain, des figures toutes nouvelles de Vertus apparaissent; elles diffèrent profondément de tout ce que nous avons vu jusqu'ici. On les rencontre, pour la première fois, dans un manuscrit d'Aristote de la Bibliothèque de Rouen[7]. Ce manuscrit a été certainement enluminé dans la seconde partie du xve siècle, mais aucune particularité ne permet de lui assigner une date précise. J'ai heureusement découvert un autre manuscrit, illustré de figures pareilles à celles de Rouen, dont la date peut être déterminée à quelques années près. Il s'agit d'une compilation historique écrite pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours[8] : les armoiries qui

est fixée dans les cieux. C'est une exception. Le chroniqueur qui décrit l'entrée de Charles VII, en 1437, parle du costume des Vertus, mais non de leurs attributs : « Suivaient Foy, Espérance, Charité, Justice, Prudence, Force et Tempérance, montées à cheval et habillées selon leurs propriétés. » En 1453, quand Philippe de Bourgogne donna à Lille le merveilleux banquet qu'Olivier de la Marche a si minutieusement décrit, douze dames figurèrent douze Vertus. Rien ne permettait de les reconnaître, aussi tenaient-elles à la main « un brief », où « leur nom et leurs puissances étaient écrits ». Olivier de la Marche, t. II, p. 374 (*Société de l'Histoire de France*).

1. B. N., franç. 445.

2. B. N., franç. 12476, f° 144.

3. B. N., franç. 50. Ce manuscrit a appartenu au duc de Nemours; il est donc antérieur à 1477, date de sa mort.

4. F° 10 v° et f° 11.

5. B. N., franç. 18, f° 3 v°.

6. Ajoutons-y *Le Songe de la Voie d'Enfer et de Paradis*, B. N., franç. 1051. Ce livre enluminé vers 1450 nous montre encore les Vertus sans attributs.

7. Bibl. de Rouen, ms. n° 927. La miniature a été publiée par Didron au tome XX des *Annales Archéolog.*, p. 237.

8. B. N., franç. 9186, f° 304. En tête de la traduction du Traité de Sénèque sur les quatre Vertus.

ornent diverses pages ne laissent aucun doute à ce sujet. On sait que le duc de Nemours fut décapité en 1477 : le livre ne saurait donc être postérieur à cette date. Comme d'autre part le duc de Nemours est mort à quarante ans, il n'est guère probable qu'il ait commencé à rassembler des livres avant 1460[1]. On ne se trompera donc pas beaucoup en supposant que le manuscrit a été enluminé aux environs de 1470.

C'est à peu près à cette date que durent être inventées les curieuses figures de Vertus que nous allons étudier.

Le manuscrit du duc de Nemours ne contient que les quatre Vertus cardinales : seul le manuscrit de Rouen nous offre la série complète des Vertus. Les deux œuvres, d'ailleurs, diffèrent à peine et semblent à peu près contemporaines. Il serait fort difficile d'expliquer les innombrables attributs dont ces Vertus sont surchargées, si des vers (obscurs eux-mêmes souvent) n'accompagnaient les quatre Vertus cardinales dans le manuscrit du duc de Nemours, et ne faisaient, tant bien que mal, comprendre les intentions de l'artiste[2]. Nous n'avons pas cette ressource pour les trois Vertus théologales, mais leurs attributs sont heureusement les plus clairs[3].

La Foi est représentée, comme toutes les autres Vertus, sous la figure d'une femme ; d'une main elle tient un livre, de l'autre, un cierge allumé. Le livre, c'est l'Ancien et le Nouveau Testament : le cierge allumé, c'est la lumière qui éclaire les ténèbres où l'homme, à l'état de nature, est plongé. Mais voici qui est plus singulier : la Foi porte sur sa tête une petite église. On pense à ces emblèmes magnifiques : guivres, mélusines, dextrochères, qui ornent le cimier des chevaliers du xve siècle. L'artiste y pensait aussi sans doute[4]. Malheureusement ses Vertus bourgeoises n'ont pas le beau casque de tournoi empanaché de lambrequins, et ces attributs qu'elles tiennent en équilibre sur leur tête ne peuvent paraître que ridicules.

L'Espérance a, dans la main gauche, une ruche, et, dans la main droite, une bêche et trois faucilles ; elle est montée sur une cage, où l'on aperçoit un oiseau prisonnier, et elle porte sur la tête un navire. Que veut dire ce rébus ? Le sens en est, au fond, assez clair. La bêche, les faucilles, la ruche symbolisent les espérances du paysan. Il bêche parce qu'il espère moissonner ; il prépare la ruche parce

1. C'est en 1463 qu'il fit copier son Tristan. Il n'y a rien de plus ancien dans ses comptes. Voir L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 86.

2. Didron, qui ne connaissait pas ces vers, a commis plus d'une erreur en essayant d'expliquer les attributs des Vertus cardinales. Il faut dire, d'ailleurs, que le travail de Didron sur les Vertus n'est guère digne de lui. Toutes les époques y sont confondues.

3. J'ai étudié le manuscrit de Rouen, et je n'y ai trouvé aucune explication des attributs des Vertus.

4. Ce qui semble le prouver, c'est que, dans les *Sermones de symbolica colluctatione septem vitiorum et virtutum* de Bernard de Lutzembourg (Coloniæ, 1516, in-4°), on voit des personnages symbolisant les Vices et les Vertus qui, en guise de cimier, ont un attribut caractéristique.

qu'il espère y cueillir le miel. Le chrétien aussi espère récolter ce qu'il aura semé. Et, cette récompense, il l'aura le jour où il entrera dans sa patrie, comme le navire entre au port, le jour où son âme abandonnera sa prison, comme l'oiseau s'envole de sa cage.

La Charité, debout sur une fournaise, tient, d'une main, l'anagramme de Jésus-Christ qui rayonne comme le soleil, et, de l'autre main, élève son cœur vers le ciel; sur sa tête un pélican nourrit ses petits de son sang. Rien, ici, qui ne soit parfaitement clair et presque traditionnel. Seule la fournaise pourrait surprendre, mais « la Charité, comme disent les docteurs de la fin du moyen âge, est de la nature du feu[1] ».

La première des Vertus cardinales, la Tempérance, porte sur la tête une horloge (fig. 168) ; elle a un mors à la bouche, et elle tient à la main une paire de lunettes. Ses pieds, chaussés d'éperons, s'appuient sur les ailes d'un moulin à vent.

Comment expliquer ces bizarres attributs? C'est ici qu'il faut avoir recours aux vers qui accompagnent les miniatures dans le manuscrit du duc de Nemours[2]. L'horloge, nous dit à peu près le poète, c'est le symbole du rythme qui doit régler la vie du sage. Mettre un frein dans sa bou-



Fig. 168. — La Tempérance.
Miniature d'un manuscrit de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours.
Bibl. Nat. Ms. franç. 9186.

1. Caritas comparatur igni (*Dieta salutis*).

2. Voici les vers qui accompagnent la Tempérance :

Qui a l'orloge soy regarde
En tous ses faicts heure et temps garde.
Qui porte le frein en sa bouche
Chose ne dict qui a mal touche.
Qui lunettes met à ses yeux
Près lui regarde sen voit mieux.
Esperons montrent que cremeur
Font estre le josne homme meur.
Au moulin qui le corps soutient
Nul excès faire n'appartient.

che, c'est être maître de ses paroles. Mettre des lunettes devant ses yeux, c'est se rendre capable de discerner clairement ce qu'on ne voyait que dans le brouillard. L'éperon que chausse le jeune chevalier signifie la maturité de l'esprit[1]. Quant au moulin, qui moud le blé, qui nous prépare le pain, il ne tourne jamais par caprice : il symbolise le travail régulier[2].

La Justice a pour attributs une balance et deux épées (fig. 169). Chose étrange, une de ces épées a la poignée en l'air, et semble tomber du ciel sur la main de la Justice. Près d'elle est un lit garni de son oreiller. Il se trouve, par hasard, que les détestables vers de notre manuscrit sont ici assez nets[3]; il en est même deux qui sont beaux.



Fig. 169. — La Justice.
Bibl. Nat. Ms. franç. 9186.

La balance et l'épée de la Justice ont à peine besoin d'explication : la Justice pèse les raisons avec la balance, et fait respecter la sentence avec l'épée. Mais qu'est-ce que cette épée qui semble tomber du ciel ? C'est l'épée de Dieu, car :

> L'espée du souverain juge
> Est dessus cil qui autrui juge.

Quant au lit, il veut dire que le juge doit préparer la sentence en tout repos, et le mol oreiller signifie la miséricorde qui tempère la justice.

1. Que veulent dire ces vers :

> Esperons montrent que cremeur (la crainte)
> Font estre le josne homme meur.

Ils veulent dire sans doute que l'éperon sert tout aussi bien à reculer qu'à avancer. Maxime peu chevaleresque assurément. Les éperons conviendraient beaucoup mieux à la Prudence qu'à la Tempérance.

2. Est-ce ainsi qu'il faut interpréter les deux derniers vers ?

3.

> L'espée du souverain juge
> Est dessus cil qui autrui juge.
> Pour la vérité maintenir
> Doit on l'espée en main tenir.
> La balance justement livre
> A chascun le sien et délivre.
> Le lit enseigne qu'en repos
> Doit juge dire son pourpos.
> Comme est l'orlier au lit propice
> Est miséricorde a justice.

La Prudence tient d'une main un crible et de l'autre un miroir (fig. 170). A son bras elle a passé un bouclier orné des emblèmes de la Passion ; sur sa tête elle porte un cercueil, et elle a sous ses pieds un sac entr'ouvert, d'où s'échappent des pièces d'or[1].

Ces divers attributs caractérisent les différents aspects de la Prudence. La Prudence peut être la Sagesse pratique qui discerne la vérité de l'erreur : elle est alors symbolisée par le crible qui sépare le grain de la paille. La Prudence peut être aussi cette pleine connaissance de nous-même qui sait régler notre conduite : dans ce cas, le miroir, où notre image se reflète, la caractérise. Mais la Prudence chrétienne a les yeux tournés vers les choses éternelles. Elle foule aux pieds les biens de ce monde, parce qu'elle pense à la mort et à cet étroit cercueil, où nos richesses ne nous accompagneront pas. Et, comme il faut des forces surnaturelles pour lutter contre le monde, elle se couvre du souvenir de la Passion comme d'un bouclier[2].



Fig. 170. — La Prudence.
Bibl. Nat. Ms. franç. 9186.

La Force a près d'elle une tour d'où elle arrache un dragon (fig. 171). Elle est debout sur un pressoir, et, sur son dos, sans en être accablée, elle porte une enclume[3].

1. Ce dernier détail manque dans le manuscrit de Rouen, et ne s'observe que dans le manuscrit du duc de Nemours.

2. Voici les vers :

De bonne coutume s'amort (se mortifie)
Qui pense souvent à sa mort.
En beau miroir sa face mire
Qui son estat voit et remire.
Mémoire de la Passion
Targe male tentation.
Discrétion (discernement) est ou gredier (le crible)
Quant du grain retrait le paillier.
Ce n'est que peine et décevance
D'amasser planté de chevance.

3. Dans le manuscrit de Rouen, l'enclume est sur la tête de la Force.

Sans la glose de notre poète, tous ces attributs seraient fort difficiles à bien interpréter. L'enclume n'est pas, comme on pourrait le croire, la force qui résiste, c'est la force qui prend plaisir à s'exercer, la force que la lutte embellit, comme le marteau, à la longue, affine et polit l'enclume. Le pressoir ne symbolise pas non plus la force brutale, mais bien le triomphe de l'âme sur elle-même, c'est la contrition qui fait couler les larmes, comme la liqueur jaillit sous la vis du pressoir. Quant au monstre arraché de la tour, personne n'avait pu jusqu'ici en donner une explication satisfaisante : or, s'il faut en croire le poète, ce dragon, c'est le péché qui essaie d'entrer dans la forteresse de la conscience et que l'homme fort en arrache[1].

Telles sont les figures nouvelles qui apparaissent dans l'art français vers 1470. Nous regrettions tout à l'heure que les Vertus du XIVe et du XVe siècle n'eussent pas d'attributs qui permissent de les distinguer les unes des autres : on ne saurait en dire autant de celles-ci. Si sympathique que l'on puisse être aux formes anciennes de la pensée française et à l'art d'autrefois, il est difficile ici de n'être pas choqué. Un symbolisme si subtil et parfois si incompréhensible, une pareille absence de goût déconcertent. Voilà donc ce que sont devenues les simples et nobles Vertus de nos cathédrales du XIIIe siècle ! On croirait voir une parade d'équilibristes, sur un tréteau, un jour de foire.

Je suis convaincu qu'une œuvre si froidement extravagante n'a pu être conçue que par quelque illustre pédant, quelque futur lauréat des palinods ou des chambres de rhétorique. Ce qui est certain, c'est qu'aucun livre de morale écrit par un théologien, aucun traité populaire rédigé par un clerc ne nous présente les Vertus sous cet aspect. Pour pouvoir comprendre les attributs de ces étranges Vertus, j'ai parcouru, je crois, à peu près toute la littérature morale du XVe siècle, sans rien trouver de satisfaisant ; j'allais y renoncer, quand un heureux hasard me fit mettre la main sur les vers inédits qui rendaient raison de tous les détails de l'œuvre à expliquer. Cela prouve que ces figures de Vertus ne doivent rien à la tradition et à l'enseignement théologiques, mais sont nées de la fantaisie individuelle. Je croirais volontiers (s'il faut risquer une hypothèse) que c'est quelque bel esprit de Rouen qui a imaginé

1. Voici les vers :

L'enclume se rend clere et fine
Par souvent prendre discipline.
La force de cuer est la tour
Qui n'est vaincue par nul tour.
Qui mest hors de sa conscience
Le mauvais ver est grant science.
Au pressoir de contrition
Sont lermes (larmes) de dévotion.
Ainsi qu'un pressoir ferme a vis
Force se conduit par aviz.

Le péché et la conscience du péché sont comparés à un ver dans le même manuscrit (B. N., franç. 9186, f° 299). Il y est dit que le *ver de conscience* ne meurt pas chez les damnés, conformément à la parole d'Isaïe au dernier chapitre de son livre : « Vermis eorum non morietur ».

cette mascarade [1]. Et la raison, c'est que, nulle part, comme on va le voir, ces Vertus n'ont été plus souvent reproduites qu'à Rouen.

On pensera peut-être qu'une œuvre pareille ne méritait pas de si long développement : on aurait raison, si elle était unique; mais elle a fait école. Ce qui est extraordinaire, ce n'est pas qu'une œuvre de ce genre ait pu naître, c'est qu'elle ait été admirée, puis bientôt imitée. Ce succès témoigne d'un état d'esprit que nous ne pouvons même plus imaginer aujourd'hui.



Fig. 171. — La Force.
Bibl. Nat. Ms. franç. 9186.

L'œuvre qui est le plus étroitement apparentée avec le manuscrit de Rouen est un vitrail de la cathédrale de Rouen consacré à la vie de saint Romain [2]. C'est une des plus belles verrières de la Renaissance, une éclatante mosaïque de couleurs. La composition en est ingénieuse, parfois émouvante. L'œuvre serait parfaite, si, à chaque épisode, les Vertus ne se présentaient avec leurs attributs en équilibre sur la tête.

C'est moins une biographie qu'un panégyrique du vieil évêque. Le thème à développer, c'est que saint Romain, dans les différentes circonstances de sa vie, a pratiqué successivement toutes les vertus. Le voici résistant à la tentation : une nuit d'hiver qu'il priait dans sa chambre, une femme frappa à sa porte; il hésita d'abord à lui ouvrir, mais, songeant qu'elle était transie de froid, il fut pris de pitié. La femme se réchauffa près du feu, puis soudain elle déroula sa chevelure qui tomba jusqu'à ses pieds. Le saint fut ému, et peut être eût-il succombé, si Dieu ne lui eût envoyé un de ses anges [3]. Tel est l'épisode que l'artiste a représenté, mais

1. Rien ne s'oppose à ce que le manuscrit de la bibliothèque de Rouen ne soit un peu plus ancien que le manuscrit du duc de Nemours. Tout semble prouver que le manuscrit de Rouen a été enluminé à Rouen même, car il a été copié pour les échevins de la ville.

2. Dans le transept méridional. Il porte la date de 1521.

3. Voir les anciennes vies de saint Romain publiées par les Bollandistes, *Acta Sanct.*, Octobre, t. X, p. 91.

au lieu d'un ange, il a mis près de l'évêque une Vertu. C'est la Tempérance, qui porte son horloge sur la tête et qui tient à la main une paire de lunettes. Une pareille faute de goût choque d'autant plus que la scène est fort belle ; la pécheresse est charmante, et l'évêque, qui ne voit plus maintenant en elle qu'une pauvre créature humaine, lève la main pour la bénir. — Ailleurs saint Romain célèbre la messe[1]. C'était peu de temps avant sa mort : il fut ce jour-là, dit son biographe, si embrasé par l'amour divin que ses clercs crurent le voir briller d'une lumière surnaturelle. L'artiste a donc imaginé de mettre près de lui la Charité, c'est-à-dire l'amour, qui lui présente le livre et semble lui servir la messe. Rien ne serait plus beau, si la Charité n'apparaissait coiffée d'un pélican qu'entourent ses petits affamés. — Plus bas, nous voyons le saint sur son lit de mort. Ce ne sont plus ses clercs qui l'entourent, c'est une assemblée bien autrement imposante : les Vertus qu'il pratiqua pendant sa vie l'assistent à l'heure de sa mort. Elles sont pareilles aux Vertus de notre manuscrit[2]. La Prudence, par exemple, a sur la tête un cercueil, à la main un crible et un miroir ; la Foi a un cierge à la main, une église sur la tête[3].

Voilà un exemple qui prouve avec quelle fidélité les artistes de Rouen se transmettaient les attributs des Vertus. Il y en a d'autres. Quand l'archevêque de Rouen, Georges d'Amboise, fit bâtir son château de Gaillon, il voulut voir sur la façade l'image des Vertus. Une de ces figures existe encore[4] ; elle représente la Prudence qui se reconnaît à ses deux attributs qui nous sont déjà familiers : le crible et le cercueil.

Jusqu'à une époque assez avancée du XVI[e] siècle, les artistes de Rouen demeurèrent attachés à des traditions qui ailleurs s'oubliaient. Les manuscrits des *Chants royaux*, que les poètes rouennais dédièrent à la Vierge, nous montrent encore des figures de Vertus apparentées à celles du manuscrit d'Aristote[5].

Si donc on ne saurait affirmer que la nouvelle tradition soit née à Rouen, on ne peut contester du moins qu'elle ne s'y soit solidement établie.

D'ailleurs ces figures de Vertus ne tardèrent pas à se répandre. C'est le règne de Louis XII qui marque le temps de leur plus grande faveur. Vers 1500, elles étaient connues des miniaturistes parisiens : avec une naïveté qu'on n'attendrait pas de gens aussi habiles, ils posent ingénument sur la tête de leurs Vertus l'église, le

1. Au sommet du vitrail.

2. Il ne leur manque que l'objet symbolique qui, dans le manuscrit de Rouen, leur sert de piédestal.

3. Il y a encore d'autres scènes. Saint Romain, dont un ange a prédit la naissance, vient au monde : la Foi l'accueille. — Saint Romain entouré de son clergé est assis sur son trône : la Prudence l'accompagne. — Saint Romain met en déroute le démon qui habitait un ancien temple consacré à Vénus : la Force, avec son enclume sur la tête, lui fait cortège. — Saint Romain, assisté par la Justice, s'entretient avec un clerc devant une table couverte d'objets précieux.

4. Dans la cour de l'École des Beaux-Arts, à Paris.

5. Voir B. N., franç. 1537, f° 50, et franç. 379, f° 45 v°.

bateau, le pélican traditionnels (fig. 172) ; ils n'oublient pas non plus les autres attributs [1].

Les artistes flamands connurent aussi les Vertus nouvelles. Leur goût ne semble pas en avoir été choqué outre mesure. Jean Bellegambe, dans son tableau de la Fontaine de vie [2], nous montre une Espérance qui porte un bateau sur la tête.

Chose curieuse, le thème nouveau pénétra de bonne heure jusqu'en Espagne. Il n'a pu y être apporté que par des Français ou des Flamands. Au tombeau de Jean II et d'Isabelle de Portugal, à la Chartreuse de Miraflores, on voit une figure de la Force qui a pour attribut un pressoir et qui porte sur la tête une enclume. L'Espérance est coiffée d'un bateau; quant à la Foi, elle a sur la tête une église et porte à la main un livre [3].



Fig. 172. — La Foi, l'Espérance et la Charité.
Bibl. Nat. Ms. franç. 9608.

Nos artistes avaient trop de goût pour n'être pas choqués bientôt par une telle surcharge d'attributs. Ils commencèrent par supprimer les singulières coiffures dont les Vertus étaient affublées; puis, parmi les objets symboliques que leur avait assignés la fantaisie du premier inventeur, ils firent un choix. Ce choix est, il est vrai, variable, et il n'y a pas en France et en Flandre, au XVIe siècle, deux séries de Vertus absolument identiques : plusieurs Vertus, cependant, eurent des attributs à peu près immuables.

Voici comment se présente d'ordinaire, en France ou en Flandre, au XVIe siècle, la série des Vertus.

La Justice a la balance et l'épée, la Force arrache le dragon de la tour. La Tempérance tient le plus souvent une horloge; elle a parfois, dans l'autre main, un

1. Mazarine, ms. n° 412, f° 151 (2e partie). C'est un missel à l'usage de Paris ; B. N., franç. 22922, f° 153, et B. N., franç. 9608, f° 41 v°, manuscrits qui me semblent parisiens. Quant au manuscrit B. N., franç 138, où les Vertus ressemblent tellement à celles du manuscrit de Rouen, je ne saurais dire s'il a été fait à Paris ou à Rouen.

2. Au Musée de Lille.

3. Ces figures ont été reproduites dans Calvert, *Leon, Burgos, Salamanca*, London, 1908, planche 235.

mors avec une bride[1], ou une paire de lunettes[2]. La Prudence a un miroir[3]. La Foi tient d'une main un cierge, de l'autre les tables de la Loi, parfois une petite église. L'Espérance a tantôt une bêche[4], tantôt un navire[5], tantôt l'ancre du navire[6]. La Charité porte d'une main un cœur, de l'autre l'anagramme rayonnant de Jésus-Christ[7].

Telles sont les Vertus françaises, assez différentes, comme on va le voir, des Vertus italiennes.

Alors que les figures de Vertus sont rares en France au XIVe et au XVe siècle, elles abondent en Italie.

La raison en est curieuse. Dès le commencement du XIVe siècle, les Italiens eurent l'idée de faire entrer les Vertus dans la décoration des tombeaux. Idée fort étrange, avouons-le. Que la Foi, la Charité, la Tempérance, la Force entourent le tombeau de saint Pierre martyr, à Milan[8], ou de saint Augustin, à Pavie[9], rien de plus naturel : c'est un hommage rendu au mort, et pour nous une leçon. Mais que viennent faire ces nobles vertus au tombeau des Scaliger, à Vérone ? Voudrait-on nous faire croire, par hasard, qu'ils les pratiquèrent ? C'est le mensonge de l'oraison funèbre, c'est l'emphase des dédicaces italiennes où le moindre condottiere est qualifié de « poliorcète » et de « père des arts ». Les Vertus qui décorent certains tombeaux italiens apparaissent ou comme une basse flatterie ou comme une ironie sanglante... On est tenté de se demander si les six Vertus qui ornent, à Saint-Pierre de Rome, le tombeau d'Innocent VIII ne sont pas six épigrammes.

Jamais nos artistes français, tant qu'ils conservèrent les belles traditions du moyen âge, ne commirent pareille inconvenance. Je n'ai jamais rencontré une figure de Vertu sur un tombeau français du XIVe ou du XVe siècle. En Italie, au contraire, du XIVe au XVIe siècle, il n'y a pas de tombeau un peu magnifique où les Vertus n'aient leur place. Tout le monde connaît les grands tombeaux des doges de Venise, ceux des églises de Naples, ceux de Saint-Pierre de Rome, ceux de Florence, et l'on sait la place qu'y tiennent les Vertus.

Les traditions de l'art funéraire expliquent donc, en Italie, la fréquence des figures de Vertus.

1. Aux stalles de Saint-Bertrand de Comminges, elle porte le mors à la bouche. De même aux stalles de la chapelle de Gaillon aujourd'hui à Saint-Denis.

2. Tapisseries flamandes de Madrid.

3. Aux stalles de Gaillon, la Prudence porte un miroir dans lequel on aperçoit les instruments de la Passion.

4. *Heures* de Simon Vostre. Stalles d'Auch.

5. B. N., franç. 1863, f° 2 v°.

6. Portail de Vétheuil (Seine-et-Oise) et B. N., franç. 225, f° 8.

7. Stalles d'Auch, *Heures* de Simon Vostre. Aux stalles de Gaillon l'anagramme rayonnant est remplacé par une étoile. Ce sont les fameuses tapisseries de Bruxelles (au palais de Madrid) qui nous donnent, pour le XVIe siècle, les séries de Vertus les plus typiques. C'est la tradition française dans toute sa pureté.

8. A Saint-Eustorge de Milan. Le tombeau est de 1339.

9. C'est « l'arca » de saint Augustin à San Pietro de Pavie. L'œuvre a été commencée en 1362.

Les Vertus italiennes furent, de bonne heure, reconnaissables à un petit nombre d'attributs fort clairs qu'elles conservèrent fidèlement; il y eut cependant, en Italie, quelques variantes. Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce qui va suivre, d'indiquer brièvement les attributs des Vertus italiennes.

La Foi, depuis le XIVe jusqu'au XVIe siècle, est caractérisée par le calice ou par la croix, souvent par l'un et par l'autre de ces attributs [1].

L'Espérance qui, au XIVe siècle, portait parfois une corne d'abondance ou une branche fleurie [2], — symboles un peu vagues des espérances du paysan, — est presque toujours représentée sous la figure d'une femme ailée qui tend les bras pour saisir une couronne [3], ou simplement qui lève les mains au ciel. C'est cette dernière formule que le XVe siècle adopta [4].

La Charité se reconnaît aux enfants qu'elle accueille, qu'elle réchauffe, qu'elle allaite. Quelquefois elle leur tend une main, tandis que de l'autre elle lève son cœur vers Dieu [5].

La Tempérance porte un vase dans chaque main, et verse dans l'un le contenu de l'autre; c'est de l'eau évidemment qu'elle mêle au vin [6].

La Prudence fut, pendant toute la durée du XIVe siècle, représentée d'une façon fort extraordinaire. Pour faire entendre que l'homme prudent n'est pas seulement attentif au présent, mais qu'il sait aussi tourner son regard vers le passé et vers l'avenir, les artistes lui donnèrent parfois trois visages [7]. Mais ce monstre tricéphale ne tarda pas à choquer le goût italien; aussi les sculpteurs du XIVe siècle se contentent-ils d'ordinaire de donner à la Prudence deux visages [8]. Elle devient une sorte de Janus, jeune d'un côté, vieux de l'autre : l'artiste veut nous laisser entendre que la Prudence donne au jeune homme la sagesse du vieillard. En plein XVe siècle, on rencontre encore en Italie cette Prudence à deux visages; le goût exquis d'un

1. Tombeau de saint Pierre martyr, à Milan (1339); tombeau du pape Jean XXIII (mort en 1417), au Baptistère de Florence, par Donatello; tombeau de Sixte IV (mort en 1484), à Saint-Pierre de Rome; tombeau d'Innocent VIII (mort en 1492), à Saint-Pierre de Rome.

2. Tombeau de saint Pierre martyr. Baptistère de Bergame.

3. Florence, porte d'Andrea Pisano au Baptistère; bas-relief du Campanile.

4. Tombeaux de Jean XXIII, de Sixte IV, d'Innocent VIII, à Rome; chaire de Santa-Croce à Florence; autel de San Gimignano par Benedetto da Majano; tombeau de Tartagni à l'église Saint-Dominique de Bologne.

5. Autel de San Gimignano. Certains attributs comme la corne d'abondance, le vase d'où s'échappent des flammes (tombeau de Jean XXIII, porte du Baptistère de Florence, bas-reliefs du Campanile) demeurèrent toujours des exceptions.

6. Tombeau de saint Pierre martyr, à Milan; pavé de la cathédrale de Sienne; fresque du Pérugin au Cambio de Pérouse; tombeau du doge Vendramin, à Venise. Giotto a donné, on le sait, pour attribut à la Tempérance une épée enfoncée dans le fourreau (Arena de Padoue). L'idée n'était pas très claire, et elle n'a été adoptée que par un petit nombre d'artistes (bas-reliefs de la porte du Baptistère à Florence, tombeau de Francesco Pazzi à Santa-Croce de Florence).

7. Tombeau de saint Pierre martyr, de saint Augustin; pavé de la cathédrale de Sienne.

8. Tombeau de Scaliger, à Vérone; bas-relief du Campanile de Florence; bas-relief d'Orcagna au tabernacle d'Or San Michele. Giotto avait donné l'exemple de représenter la Prudence avec deux visages (fresque de l'Arena).

Lucca della Robbia n'en fut pas choqué[1]. C'est là pourtant une exception. Les grands artistes du Quattrocento renoncèrent à un symbolisme qui déformait la nature ; il leur parut suffisant de donner à la Prudence ses deux attributs traditionnels : le miroir[2] et le serpent[3].

La Force se présente, en Italie, sous deux aspects : tantôt, on l'arma de l'épée ou de la massue, on mit à son bras le bouclier, et l'on couvrit sa tête d'une peau de lion[4] ; tantôt, on mit entre ses bras une colonne qu'elle ébranle, qu'elle brise, dont elle arrache le chapiteau. Que signifie cette colonne ? Elle rappelle celle que Samson fit écrouler sur la tête des Philistins. Des textes positifs lèvent tous les doutes[5]. La Force à la colonne apparaît dès le XIVe siècle dans l'art italien[6], mais c'est au XVe et au XVIe siècle qu'elle rencontre le plus de faveur[7].

Quant à la Justice, il suffit de rappeler d'un mot qu'elle est toujours demeurée fidèle à ses deux attributs : la balance et l'épée.

Ce coup d'œil jeté sur les Vertus italiennes nous les montre plus simples, moins chargées d'attributs que nos Vertus françaises de la fin du XVe siècle. Les Italiens eurent, en somme, la sagesse de rester fidèles à des types que la France du XIIIe siècle avait créés : la Foi avec sa croix et son calice, l'Espérance qui tend les bras vers la couronne, la Prudence avec son serpent, la Force avec son épée et son bouclier se voient, comme on sait, au portail de nos cathédrales. Loin de les surcharger d'attributs nouveaux, les artistes italiens s'appliquèrent, au contraire, à les alléger du poids des anciens. Alors que les Vertus françaises du XVe siècle n'ont pas assez de leurs deux mains pour porter leurs jouets d'enfant, les Vertus italiennes abandonnent tout ce qui n'est pas essentiel, expriment surtout par leur attitude l'élan intérieur. Ce sont de belles jeunes femmes touchantes, passionnées, frémissantes de vie nerveuse. Que l'on pense à la Foi de Matteo Civitali, en extase devant le calice, à l'Espérance d'Andrea Pisano, que toute son âme emporte vers le ciel, et surtout à cette jeune Charité de Raphaël[8], sublime sans le savoir. Elle ne sourit pas

1. Bas-reliefs de San Miniato, 1466.

2. Giotto, à l'Arena, donne déjà pour attribut à la Prudence le miroir.

3. Le serpent se voit à la porte du Baptistère, au Campanile, au tabernacle d'Or San Michele à Florence. Au XVe siècle, la Prudence est caractérisée tantôt par le serpent tout seul (tombeau de Valentino d'Ansio del Poggio, † 1483, à Sainte-Sabine à Rome) ; tantôt par le miroir et le serpent (tombeau de Sixte IV ; tombeau d'Astorgio Agnense, † 1451, à Santa Maria sopra Minerva).

4. C'est le type le plus archaïque (fresque de l'Arena ; portes du Baptistère ; tombeau de Francesco Pazzi), mais ce type persiste au XVe et au XVIe siècle (Pérugin, fresques du Cambio). Le bouclier est parfois remplacé par un globe ou cercle qui symbolise le monde, et qui semble signifier que la Force est la reine du monde (tombeau de saint Pierre à Milan ; Baptistère de Bergame ; tombeau de Sixte IV).

5. Voir au Cabinet des Estampes la Force du recueil Ed. 5. Une inscription compare expressément la Force à Samson. De même B. N., manuscrits, fac-similé 130.

6. Manuscrit italien du XIVe siècle à la Bibliothèque Nationale, ital. 112, f° 16 v°. La Force a deux colonnes qu'elle semble ébranler. Tabernacle d'Or San Michele.

7. Jeu de cartes dit de Charles VI, œuvre italienne du XVe siècle, Cabinet des Estampes, Kh. 24 ; pavé de la cathédrale de Sienne ; cathédrale de Côme.

8. Prédelle de la Mise au Tombeau, à la Pinacothèque du Vatican.

aux enfants qui boivent à sa mamelle, elle ne les regarde même pas, mais elle semble goûter une joie secrète à sentir sa vie s'écouler. Ce ne sont pas là des abstractions, mais des œuvres profondément humaines.

Il nous sera facile maintenant de distinguer les Vertus françaises des Vertus italiennes. Si l'on en exempte la Justice, qui est la même dans l'une et l'autre série, il n'en est pas deux qui se ressemblent.

Les artistes italiens qui vinrent en France y apportèrent naturellement leurs formules. Si nous ne savions pas que les fresques de la cathédrale d'Albi ont été peintes par des Italiens, au commencement du XVIe siècle, nous le devinerions au premier coup d'œil jeté sur les figures des Vertus. La Foi porte une croix et un calice, l'Espérance lève ses mains jointes, la Charité allaite deux enfants, la Tempérance verse l'eau dans le vin, la Prudence a le miroir, la Justice l'épée et les balances, la Force le bouclier et la masse d'armes. C'est la tradition italienne dans toute sa pureté.

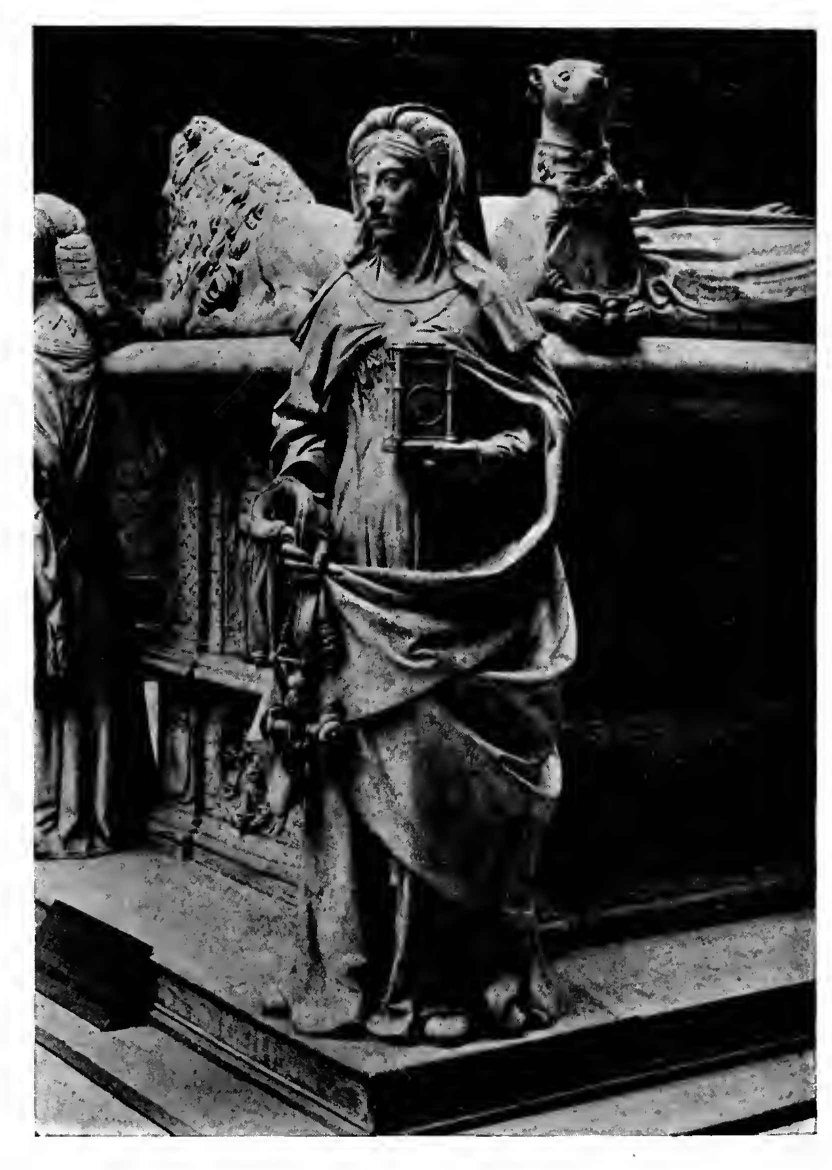


Fig. 173. — La Tempérance, par Michel Colombe.
Tombeau de la cathédrale de Nantes.

Dès les premières années du XVIe siècle, il se produit en France un curieux phénomène. Nos artistes, qui commencent à connaître les Vertus italiennes, donnent parfois tel de leurs attributs à nos Vertus gothiques. On voit naître ainsi des combinaisons qui surprennent à première vue; mais il n'est pas nécessaire d'être grand alchimiste pour les résoudre en leurs éléments.

Remarquons d'abord que c'est alors seulement que les Vertus commencent, en France, à être associées au tombeau. L'orgueil des humanistes triomphe, au XVIe siècle, de l'antique modestie chrétienne. C'est au fameux tombeau de Nantes, sculpté par Michel Colombe, que les Vertus apparaissent pour la première fois[1].

1. Le tombeau de Charles VIII à Saint-Denis (aujourd'hui détruit) était décoré de figures de Vertus; mais l'œuvre avait été conçue et exécutée par un Italien, Guido Mazzoni. Les Vertus du tombeau de Dol (Ille-et-Vilaine) et celles du tombeau de Ferrières (Loiret) sont également l'œuvre d'Italiens.

Mais une pareille idée ne vint pas assurément de notre vieux maître, trop pénétré de nos traditions : elle lui fut imposée par le magnifique Perréal[1]. Jean Perréal avait vu l'Italie, il y avait brillé, il en rapportait mille idées nouvelles. Il n'était pas homme à s'étonner de voir des Vertus orner un tombeau : la modestie ne semble pas avoir été sa qualité dominante. Il avait appris en Italie que le talent est une dignité, et que le grand artiste est l'égal des princes. Michel Colombe est encore un artisan du moyen âge, Jean Perréal est déjà un artiste moderne. C'est lui, on n'en saurait douter, qui imagina de placer quatre Vertus aux quatre coins du tombeau de Nantes.

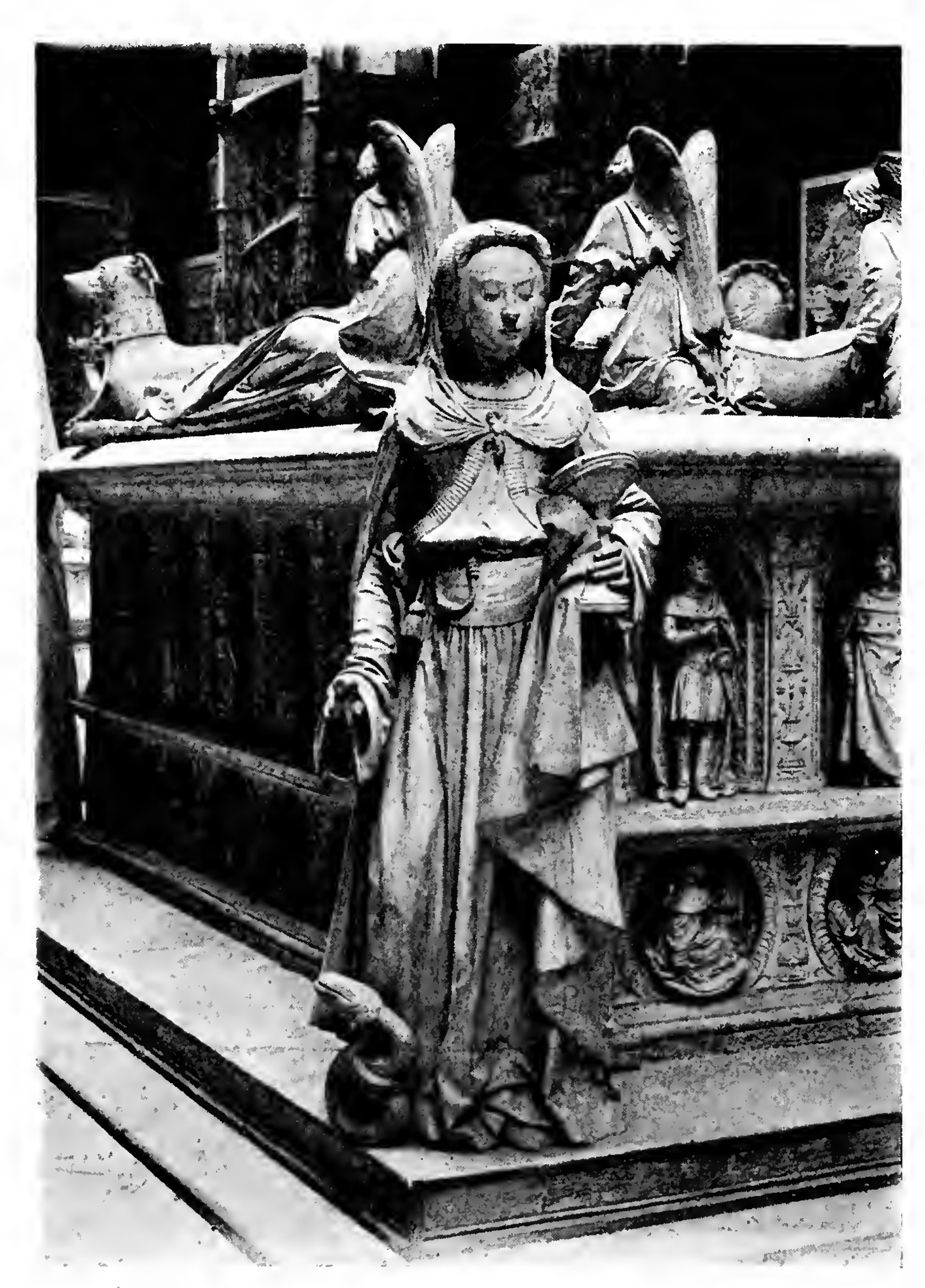


Fig. 174. — La Prudence, par Michel Colombe.
Tombeau de la cathédrale de Nantes.

Quant aux Vertus elles-mêmes, elles offrent un curieux mélange de traditions françaises et de traditions italiennes. La Tempérance, avec son horloge et son mors, est toute française (fig. 173). La Force, qui arrache le dragon de la tour, est française par l'attribut, mais italienne par le costume. Elle porte en effet le casque à mufle de lion et la cuirasse, — particularité que nous n'avons jamais rencontrée chez nous, mais qu'on rencontre en Italie[2]. La Prudence est presque tout italienne (fig. 174) : elle a, en effet, le miroir à la main et le serpent à ses pieds ; elle a surtout le double visage, jeune par devant, vieux par derrière, ce qui est une marque d'origine[3]. Quant à

1. Voir P. Vitry, *Michel Colombe*, p. 382 et suiv. M. Vitry a fort bien indiqué le rôle prépondérant de Jean Perréal en tout ceci.

2. Voir la Force du Pérugin et celle de Piuturicchio.

3. Le compas que la Prudence porte à la main est un attribut français ; le miroir est à la fois un attribut italien et un attribut français.

la Justice, sa balance et son épée sont, comme nous l'avons dit, de l'un et l'autre pays.

Voilà un curieux exemple de ces combinaisons qui se faisaient dans la tête des artistes du XVIe siècle.

Le monument de Perréal et de Michel Colombe fut imité. En France, désormais, les Vertus vont être associées aux tombeaux. Plusieurs de ces tombeaux, d'ailleurs, paraissent être l'œuvre des élèves de Michel Colombe. Tels sont, par exemple, le tombeau de François de Bourbon, dont le Musée de Vendôme conserve les débris, le tombeau de Pierre de Roncherolle, à Écouis, qui ne nous est connu que par un dessin de Millin, le tombeau des Poncher au Louvre, et même, en quelques-unes de ses parties, le fameux tombeau des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen (fig. 175)[1].



Fig. 175. — La Tempérance.
Tombeau des cardinaux d'Amboise.
Cathédrale de Rouen.

Ces tombeaux, à leur tour, en inspirèrent d'autres. Il me paraît certain que l'artiste qui décora de quatre Vertus le tombeau de François de Lannoy, à Folleville (Somme), et le tombeau du cardinal Hémard, à la cathédrale d'Amiens, connaissait les Vertus du tombeau de Rouen : les unes et les autres ont exactement les mêmes attributs[2].

Si l'on étudie avec attention les figures de Vertus sculptées sur tous ces tombeaux, on y remarquera ce mélange de traditions françaises et de traditions italiennes que nous avons déjà noté à Nantes. Parfois l'élève reproduisait fidèlement l'œuvre du maître. Les Vertus du tombeau

1. M. Vitry a montré quels liens unissaient la plupart de ces œuvres à l'atelier de Michel Colombe, *ouv. cit.*, p. 444 et suiv. Il est évident que la Force, la Tempérance, la Prudence et la Justice du tombeau de Rouen sont des imitations des Vertus de Nantes. Il y aurait d'autres œuvres à citer, qui, malheureusement, ne nous sont connues que par les mauvais dessins de Gaignières. Ce sont : le tombeau de Gauvain de Dreux († 1508), à Saint-Nicolas-de-Loye en Normandie (la Tempérance a l'horloge, la Justice le glaive et la balance, la Force arrache le monstre de la tour, la Prudence a le miroir et le compas). Gaignières, Pe 1, f° 91 ; le tombeau de Guy de Rochefort († 1508) et de sa femme († 1509), à Cîteaux (la Tempérance a l'horloge, la Justice le glaive et la balance, la Force arrache le monstre de la tour, la Prudence a le miroir). Gaignières, Pe 4, f° 17.

2. Le tombeau d'Amiens (1543) est l'œuvre de Laignel (voir Durand, *La Cathédrale d'Amiens*, t. II). Les Vertus de Folleville sont identiques et ne peuvent sortir que de l'atelier de Laignel. La Prudence offre cette particularité d'avoir, comme à Rouen, pour attributs le miroir et le *compas*.

de Vendôme (vers 1520), autant qu'un très mauvais dessin permet d'en juger[1], étaient semblables à celles de Michel Colombe[2].

Mais, parfois, l'artiste innovait. Au tombeau d'Écouis, par exemple (entre 1503 et 1518), on voyait, à côté de la Force qui arrache le dragon de la tour, la Tempérance debout entre deux amphores[3], détail qui témoigne clairement d'une influence italienne.

Au tombeau des Poncher (entre 1515 et 1525), la part de l'Italie était plus grande encore : les trois Vertus théologales (dont le tombeau de Nantes n'offrait aucun modèle) étaient presque complètement italiennes[4]. La Foi, qui existe encore, tient d'une main une croix, et avait probablement de l'autre un calice. La Charité portait deux enfants dans ses bras[5]. Quant à l'Espérance, qui subsiste également (fig. 176), elle joint les mains, et elle serait tout italienne, comme ses deux sœurs, sans une particularité où son origine française se révèle. Elle a un long bâton de pèlerinage, pour signifier sans doute que l'Espérance est le bâton qui soutient le chrétien pendant le voyage d'ici-bas. Voilà un attribut qui est tout à fait dans le goût de nos artistes, et je le rencontre justement dans un manuscrit français qui a été enluminé à Rouen au commencement du xvi[e] siècle[6].

Tous les monuments que nous venons de citer sont des vingt-cinq premières années du xvi[e] siècle ; c'est pourquoi leur iconographie est encore française aux trois quarts. Mais, à mesure qu'on avance, l'influence de l'Italie devient plus tyrannique[7]. Nos plus beaux tombeaux du xvi[e] siècle ont été exécutés en grande partie ou imaginés par des Italiens[8].

Le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, a été sculpté par les Juste, qui étaient, comme on le sait maintenant, non pas de Tours, mais de Florence[9]. Aussi les quatre Vertus cardinales qu'on voit assises aux quatre coins du monument sont-elles presque complètement italiennes. La Prudence a le serpent et le miroir, la

1. Cabinet des Estampes. Dessins de Gaignières, t. I, f° 38.

2. Peut-être la Tempérance n'avait-elle pas l'horloge, mais elle devait avoir la bride et le mors.

3. Millin, *Antiquités nationales*, article Écouis. Le dessin est non seulement très mauvais, il semble encore infidèle. La Justice, par exemple, tient une balance et un miroir. C'est là une erreur évidente du dessinateur. Ce miroir devait appartenir à la Prudence, sa voisine, qui n'a, dans le dessin, aucun attribut. Pour ce qui est de la Tempérance, le détail des deux amphores est très visible, et le texte de Millin le confirme.

4. Je ne parle, bien entendu, que des attributs. Le style reste encore à peu près français. Le tombeau des Poncher est au Louvre.

5. Nous ne la connaissons que par un dessin. Voir *Gazette archéologique*, 1883, p. 169.

6. B. N., franç. 225, f° 8 : la Foi et l'Espérance se voient peintes dans un tableau que porte Raison.

7. Le tombeau de Charlotte d'Albret à Lamotte-Feuilly (Indre), commencé quelques années après 1514 (date de la mort de Charlotte d'Albret), avait déjà des Vertus qui semblent avoir été tout italiennes. La Force avait une colonne, la Tempérance faisait le geste de mêler de l'eau au vin (*Revue archéologique*, 1852-53, t. IX, Planches).

8. Dans quelques tombeaux de moindre importance, les Vertus restent encore à peu près fidèles à l'iconographie française.

9. A. de Montaiglon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1875-76. Le tombeau de Louis XII a été achevé en 1531.

Justice l'épée et le globe, la Force, drapée dans une peau de lion, tient entre ses bras une colonne. Seule la Tempérance révèle par son attribut son origine française : elle porte à la main une horloge. Ce petit détail, et certaines particularités de style très caractéristiques[1] tendent à prouver que les Juste eurent des collaborateurs français. Ces collaborateurs étaient très probablement des élèves de Michel Colombe, qui conservaient, dans la mesure où ils le pouvaient, les traditions de l'atelier.

Trente ans après, quand fut entrepris le tombeau d'Henri II, à Saint-Denis, nos artistes s'étaient tous mis à l'école de l'Italie[2]. On ne s'étonne donc pas de voir aux angles du monument quatre Vertus tout italiennes : la Justice a l'épée, la Tempérance deux vases, la Prudence un miroir, et la Force s'appuie sur une colonne[3]. On a pensé, non sans raison, que le Primatice avait donné le plan du tombeau[4]. L'iconographie des Vertus ne pouvait que confirmer cette hypothèse, que des documents récemment découverts ont changée en certitude[5].

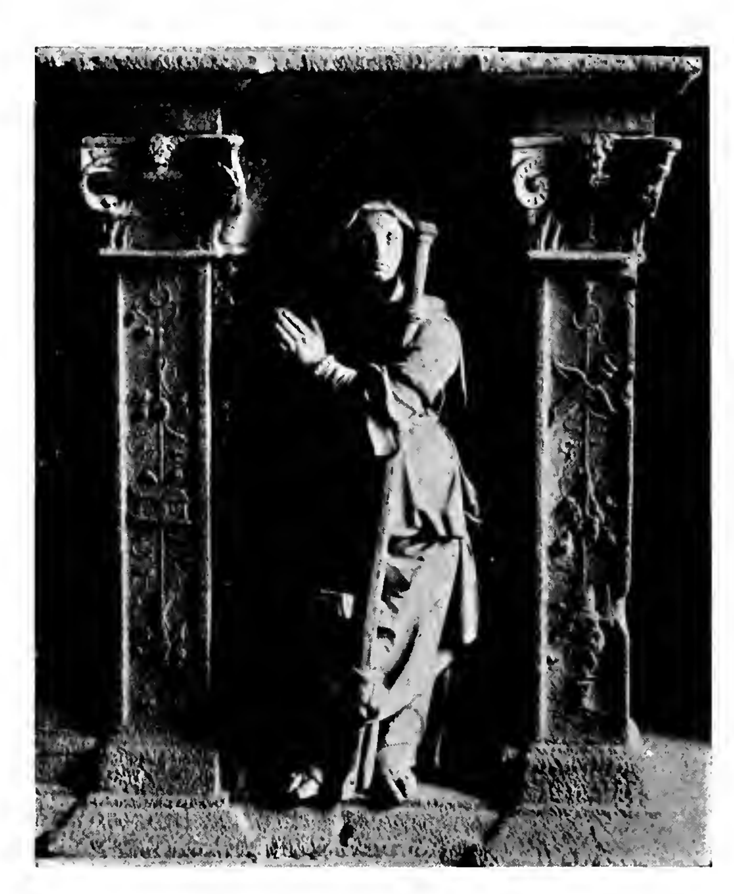


Fig. 176. — L'Espérance.
Tombeau des Poncher au Louvre.

Les traditions italiennes triomphèrent donc des traditions françaises. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. Les Vertus du manuscrit de Rouen, imaginées par un bel esprit, n'étaient pas nées viables : simplifiées et allégées d'une partie de leurs attributs, elles restent encore un peu pédantes ; elles portent la marque de leur origine. Il a fallu le grand talent et le grand cœur de Michel Colombe pour les rendre belles une fois. Quand on rencontre, à l'improviste, dans la cathédrale de Nantes, ces quatre figures du devoir, il est difficile de n'être pas ému. On peut croire que l'artiste qui les sculpta y vit autre chose qu'un ingénieux motif. Michel Colombe était alors un vieillard ; il regardait vers le passé, comme cette grave figure qui s'entrevoit derrière le visage de la Prudence. A soixante-quinze ans, il savait mieux que personne combien il est difficile d'être tempérant, prudent, juste, fort

1. Surtout le style des figures agenouillées du roi et de la reine. Voir Vitry, *Michel Colombe*, p. 454.

2. En 1559 ; on y travailla longtemps. M. de Geymüller a raconté toute l'histoire du monument, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 2e fascicule, 1902, p. 628 et suiv. Voir aussi L. Dimier, *Le Primatice*.

3. Ces attributs mutilés ont été restaurés.

4. De Geymüller, *loc. cit.*

5. Les lettres du Primatice publiées par M. Stein prouvent que le dessin général du tombeau et les figures des Vertus sont bien de lui. Henri Stein, *Quelques lettres inédites du Primatice*, Fontainebleau, 1911, in-8.

contre soi-même. C'est dans son expérience, et dans les secrètes réserves de la vie morale, qu'il a trouvé ces images des Vertus. Les Vertus qu'il a représentées ne sont pas, dirait-on, malgré leur costume, les vertus fastueuses des grands de ce monde; ce sont les vertus des gens comme lui, des artisans, des tailleurs de pierre : vertus qui se pratiquent dans le silence et l'obscurité. C'est pourquoi il les a conçues comme des jeunes femmes, douces, modestes, sans éclat. Un autre trait révèle la sagesse du vieux maître : il a répandu sur leur visage une inaltérable sérénité. C'est la leçon que les années ont donnée au vieillard. Il a appris que ces belles vertus, quand elles entrent dans l'âme, y apportent la paix. Sans un effort, la Force arrache le dragon de la tour; tel le héros qui s'est longtemps combattu et qui est maintenant maître de lui-même. L'homme qui a conçu cette figure de la Force est quelque chose de mieux qu'un habile artiste : c'est un sage.

V

Si l'Église s'était contentée de montrer aux fidèles les quelques figures de Vertus que l'orgueil avait associées aux tombeaux, on pourrait l'accuser d'avoir manqué à sa mission. On va voir qu'elle ne mérite pas ce reproche. Au xv[e] siècle, elle enseigne



Fig. 177. — L Espérance avec le Désespoir symbolisé par Judas.
Bréviaire de Charles V. Bibl. Nat. Ms. latin 1052.

la vertu, en inspirant le dégoût du vice. C'est pourquoi, si les images des Vertus sont assez rares, celles des Vices, au contraire, sont très fréquentes. Les sept péchés capitaux furent un des sujets favoris de la peinture murale au xv[e] et au xvi[e] siècle. Il y eut alors dans toute la France une sorte de prédication méthodique par l'art ; beaucoup d'églises de campagne proposent encore aujourd'hui à notre curiosité les singulières figures allégoriques que nous allons étudier.

Le xiii[e] siècle, qui avait si noblement personnifié les vertus, n'avait pas cru

devoir personnifier les vices. A Paris, à Chartres, à Amiens, sous les pieds des Vertus, une petite scène, dont le sens est généralement clair, représente les Vices *en action* [1].



Fig. 178. — L'Orgueil.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

Le XIV[e] siècle demeura longtemps fidèle à cette tradition. Les miniatures de la *Somme le Roi*, celles du *Bréviaire* de Charles V, opposent aux figures des Vertus des scènes bibliques où l'on apprend à connaître le vice par ses effets. Près de l'Espérance, par exemple, Judas pendu à un arbre symbolise le Désespoir (fig. 177) [2]; non loin de la Force, Samson endormi auprès de Dalila, qui lui coupe les cheveux, représente la Faiblesse [3].

Cependant l'idée de personnifier les vices ne devait pas tarder à se présenter à l'esprit des artistes; le goût du temps les y invitait. Un des livres les plus célèbres du XIV[e] siècle, le *Pèlerinage de vie humaine*, œuvre de Guillaume de Deguilleville, présente les vices sous la figure de femmes tantôt séduisantes et tantôt hideuses: elles s'efforcent, sans y parvenir, de détourner le pèlerin de la bonne route [4]. Une particularité mérite d'être notée. Le poète a donné à deux des Vices qu'il a personnifiés une monture appropriée à leur caractère. La « Gloutonie » est montée sur un porc, et la Luxure, sur un cheval. Pourquoi un cheval? Parce que le cheval se couche sur son fumier :

Car là où plus il a ordure
Se couche il de sa nature.



Fig. 179. — L'Envie.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

Ces Vices montés sur des animaux symboliques ne sont pas, d'ailleurs, une nouveauté; l'idée commence à poindre dès le XIII[e] siècle [5].

Ce ne fut pourtant qu'à la fin du XIV[e] que l'art obéit aux suggestions des poètes.

Toutefois, s'il faut tout dire, il y eut, dès les premières années du XIV[e] siècle, une curieuse tenta-

1. Voir l'*Art religieux du* XIII[e] *siècle en France*, 4[e] édit., p. 135 et suiv.
2. *Bréviaire* de Charles V. B. N., latin 1052, f° 219. Près de Judas on voit Job qui symbolise l'Espérance.
3. F° 238.
4. *Le Pèlerinage...*, etc., de Guillaume de Deguilleville, printed for the Roxburghe club, London, 1893.
5. Dans le *Tournoiement de l'Antechrist* de Huon de Meri, Paresse est montée sur un éléphant.

tive en ce sens. Dans certains manuscrits illustrés de la *Somme le Roi*, les Vertus (non pas les Vices) sont debout sur des animaux. La Chasteté a sous les pieds un porc, la Libéralité, un chien, symbole d'avarice, l'Amitié, un dragon ou un serpent, symbole de haine. Quant à la Justice, elle a sous les pieds un renard, parce que, dit le texte, elle va par droite voie, et non obliquement comme le renard. Qui ne reconnaît là les traditions de la sculpture monumentale du XIII[e] siècle? Les Vertus foulent aux pieds les Vices, comme au portail des cathédrales les apôtres foulent aux pieds leurs persécuteurs. Les figures de la *Somme le Roi* perpétuent tout simplement une tradition; mais ce qui mérite ici d'être remarqué, c'est l'effort pour associer chaque vice à une forme animale.



Fig. 180. — La Colère.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

Dans l'antiquité païenne, l'animal apparut à l'homme comme un guide infaillible, comme le dépositaire d'une profonde sagesse et des secrets de l'avenir. Le christianisme dépouilla la bête de son caractère divin. Le génie symbolique du moyen âge vit dans le monde animal une obscure image du monde moral. L'animal, alors, semble exprimer tous les aspects de la dégradation. Le *Roman de Renart* est une sorte de miroir de la nature déchue. Dante, lui aussi, ne vit dans l'animal qu'un symbole de nos vices. Égaré dans la forêt obscure, à la limite des deux mondes, il rencontre une panthère, un lion, une maigre louve; ce sont les trois passions qui assaillent l'homme à ses trois âges : luxure, génie de domination, avarice. Ces idées n'appartiennent pas en propre au poète, elles sont, alors, à tous[2]; elles expliquent les œuvres d'art que nous allons étudier.

C'est à une date assez voisine, je crois, de 1390, qu'apparaissent pour la première fois, dans un manuscrit à miniatures de la Bibliothèque Nationale[3], les



Fig. 181. — La Paresse.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

1. Arsenal, ms. nº 6329.

2. Déjà, dans l'*Hortus deliciarum*, on voit autour du char de l'Avarice des animaux qui symbolisent les vices : le renard est la fraude, le lion l'ambition, l'ours la violence, le loup la rapacité, le vautour l'amour de l'argent, etc. *Hortus delic.*, Pl. LI.

3. B. N., franç. 400. Recueil d'images que les costumes militaires semblent dater de l'extrême fin du XIV[e] siècle. Ce manuscrit a été connu des PP. Cahier et Martin qui ont publié les figures de Vices dont nous allons parler. *Mélanges d'archéol.*, t. II, p. 21 et suiv.

Vices personnifiés chevauchant des animaux symboliques. Ces Vices, au nombre de sept, sont les sept Péchés capitaux. Puisque les Vertus avaient été, depuis peu, réduites à sept, il était naturel de leur opposer le même nombre de Vices[1]; désormais les artistes ne représenteront que sept Péchés, comme ils ne représentaient que sept Vertus.



Fig. 182. — L'Avarice.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

Il est nécessaire de décrire brièvement les miniatures de notre manuscrit.

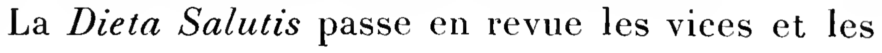
L'Orgueil est un roi monté sur un lion, et portant à la main un aigle (fig. 178)[2]. L'Envie est un moine monté sur un chien et portant un épervier (fig. 179). La Colère est une femme montée sur un sanglier et portant un coq (fig. 180). La Paresse est un vilain monté sur un âne et portant un hibou (bubo) (fig. 181). L'Avarice est un marchand monté sur une taupe ou un blaireau (taxus) et portant une chouette (fig. 182). La Gourmandise est un jouvenceau monté sur un loup et portant un milan (fig. 183). La Luxure est une dame montée sur une chèvre et portant une colombe (fig. 184).

Ces figures allégoriques ont été imaginées par un esprit subtil. On remarquera, par exemple, que chaque vice est mis en rapport avec une classe de la société, un des deux sexes, un âge de la vie. L'orgueil est le vice des rois, comme l'avarice est le vice des marchands, comme l'envie est le vice des moines, comme l'intempérance est le défaut de la jeunesse, comme la colère est le défaut des femmes : l'artiste (ou plutôt celui qui l'inspirait) était un moraliste ironique. Les deux animaux qui caractérisent chaque vice n'ont pu être choisis que par quelque clerc très au courant de ce qui s'écrivait de son temps. J'ai trouvé dans la *Dieta Salutis*, ouvrage attribué à saint Bonaventure[3], la signification qu'il convient d'attacher non pas à toutes, mais à quelques-unes de ces figures d'animaux.



Fig. 183. — La Gourmandise.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

La *Dieta Salutis* passe en revue les vices et les



1. Les théologiens d'ailleurs parlaient depuis longtemps déjà des sept péchés capitaux. Dès le XII[e] siècle, Jean Beleth avait écrit un traité sur ce sujet. Voir *Hist. littér. de la France*, t. XIV, p. 219.

2. Des inscriptions accompagnent les miniatures et nomment les personnages et les animaux.

3. Sans raison. Voir S. Bonavent., *Opera omnia*, édit. des Franciscains de Quaracchi, t. X, p. 24. Le livre doit être du XIV[e] siècle. La *Dieta Salutis* a été souvent imprimée au XV[e] siècle.

caractérise par des comparaisons familières. La Colère, par exemple, est semblable au sanglier, car « de même que le sanglier furieux donne des coups de boutoir et s'élance sur l'épée, de même l'homme possédé par la colère frappe aveuglément et tue ». L'Avarice ressemble à la taupe qui vit dans les sapes ; elle ressemble aussi à certains oiseaux qui vivent solitaires[1]. La Gourmandise ressemble à l'oiseau de proie, qui ne veut pas revenir sur la main de son maître, tant qu'il aperçoit des chairs saignantes. La Luxure ressemble à l'oiseau voluptueux, à la colombe. La Paresse peut être symbolisée par l'âne, non pas que l'âne soit paresseux de sa nature, mais l'âne aime le chardon ; or le chardon avec ses piquants est l'image des tentations qui passent dans les rêves de la Paresse et lui font de temps en temps sentir leur aiguillon[2].



Fig. 184. — La Luxure.
Bibl. Nat. Ms. franç. 400.

En voilà assez pour prouver que nos miniatures ne sont pas l'œuvre du pur caprice ; leur symbolisme était en grande partie traditionnel. Ces comparaisons, et d'autres du même genre, se transmettaient dans l'École[3].

Le manuscrit français 400 de la Bibliothèque Nationale est aujourd'hui la plus ancienne œuvre d'art consacrée aux sept Péchés capitaux. Il y en eut sans doute d'antérieures ; toutefois, il me paraît certain que c'est à peu près à cette époque (dernière partie du XIVe siècle) que les Vices personnifiés apparurent dans l'art. L'inventaire de Charles V parle d'une tapisserie représentant « les sept Péchés mortels » : c'est la plus ancienne mention que j'aie rencontrée de ce sujet[4]. En 1396, un autre inventaire signale une tapisserie analogue[5] ; d'autre part,

1. Le texte n'est pas très explicite. Il s'agit sans doute des oiseaux de nuit. C'est ce qui explique pourquoi l'artiste a donné une chouette comme attribut à l'Avarice.

2. La *Dieta Salutis* ne parle pas des autres animaux qui figurent dans nos miniatures, mais ils s'expliquent presque tous d'eux-mêmes. Il est tout naturel que le lion et l'aigle, rois des animaux, symbolisent l'Orgueil. On comprend aussi que la Colère soit caractérisée par le coq, la Paresse, par le hibou, qui dort pendant le jour, la Gourmandise, par le loup, la Luxure, par la chèvre ou le bouc. On s'explique aussi, à la rigueur, que le chien et l'épervier puissent représenter l'Envie.

3. Il y avait une foule de variantes. Je connais plusieurs ouvrages du XIVe siècle où les animaux sont mis en rapport avec les Vices. Il n'y en a pas deux qui soient parfaitement d'accord. Un manuscrit du XIVe siècle, B. N., franç. 19271, f° 218, veut, par exemple, que le cerf symbolise l'Orgueil et le lièvre l'Avarice. Un autre, B. N., franç. 6276, f° 29 v°, donne le lion à l'Orgueil, le renard à l'Avarice, l'ours à la Paresse, etc. Mêmes incertitudes au XVe siècle. Dans un petit traité intitulé *Articuli fidei*, et publié chez Michel Lenoir, à la fin du XVe siècle, l'Orgueil est associé au lion, l'Envie, au chien, la Colère, au loup, la Paresse, à l'âne, l'Avarice, au chameau, la Gourmandise, à l'ours ou au porc, la Luxure, au bouc. Nous sommes loin, on le voit, du symbolisme raisonné et solide du XIIIe siècle.

4. Guiffrey, *Hist. de la tapisserie en France*, p. 22.

5. *Ibid.*, p. 25.

on joua à Tours, en 1390, une *Moralité des Sept Vertus et des Sept Péchés mortels*[1], où les Vices étaient évidemment personnifiés.

On voit donc que c'est de 1360 à 1390 que l'imagination des poètes et des artistes travailla sur le motif des sept Péchés capitaux et lui donna sa forme. S'il en est ainsi, le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, auquel nous assignons une date voisine de 1390, nous fait remonter presque aux origines du thème.

Toutes les œuvres que nous allons rencontrer offrent plus ou moins de ressemblance avec les miniatures de notre manuscrit (franç. 400). Elles n'en dérivent pas évidemment, mais elles se rattachent à une tradition très analogue à celle que représente le manuscrit.



Fig. 185. — L'Orgueil.
Gravure du *Livre des bonnes mœurs*, 1487.

Je ne connais rien de plus ancien, en ce genre, que les peintures murales de la petite église de Roussines, dans l'Indre. A en juger par les costumes que portent les personnages, l'œuvre est contemporaine de Charles VII. Tout ce qu'on en peut voir est à peu près conforme aux miniatures du manuscrit 400 : l'Orgueil est monté sur un lion, l'Envie, sur un chien qui tient un os, la Paresse, sur un âne, la Gourmandise, sur un loup[2], la Luxure, sur une chèvre. L'œuvre, comme d'ailleurs toutes celles que nous allons énumérer, est simplifiée. Les personnages ne portent plus d'oiseau symbolique sur leur poing et les conditions sociales ne semblent pas mises systématiquement en rapport avec les Vices.

L'église de Roussines nous offre le premier exemple du thème des Péchés capitaux dans la peinture murale; il sera bientôt adopté dans toutes les parties de la France. C'est toujours dans de modestes églises de villages qu'on le rencontre : il est évident que le clergé voulait frapper par ces images des âmes simples. Le paysan connaissait bien les défauts de son âne, de son bouc, de son porc et de son chien. Le peintre parlait sa langue : ces fresques rustiques ressemblaient aux contes de la veillée et aux proverbes. Au lieu de dire à un auditoire de laboureurs et de vignerons : « La nature est mauvaise, il ne faut pas la suivre; tous les progrès moraux sont une victoire remportée sur la nature », — le prédicateur disait en montrant les images peintes sur le mur : « Ne ressemble pas à ton âne, qui ne marche qu'à coups de bâton, ne sois pas comme ton chien, qui grogne quand il voit un os

1. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique au moyen âge*, p. 324.
2. Ou peut-être un renard.

dans la gueule d'un autre chien. » Pouvait-on mieux dire ? Et, pour que la leçon fût plus efficace, le peintre avait réuni les sept Péchés par une chaîne, et un diable les entraînait avec leur monture vers la gueule béante de l'Enfer [1].

Ne soyons donc pas trop sévères pour ces figures naïves, et reconnaissons que dans une église de campagne elles étaient à leur place.

On rencontre les Vices et leur monture dans l'église de La Pommeraie-sur-Sèvre (Vendée), à Champniers près Civray (Vienne), à Chemillé (Maine-et-Loire), à Pervillac (Tarn-et-Garonne) et dans plusieurs pauvres églises des Hautes-Alpes [2]. Il est probable qu'une foule d'autres églises rustiques reçurent une décoration semblable. La diffusion de ce motif dans toutes les parties de la France laisse deviner un véritable système : on peut supposer que le badigeon cache encore aujourd'hui beaucoup de fresques analogues.

Les variantes assez nombreuses que présentent ces œuvres offrent peu d'intérêt et méritent à peine d'être signalées. La Colère, par exemple, au lieu d'être montée sur un sanglier, est souvent montée sur un léopard [3], parfois sur un ours [4] ; l'Avarice a souvent pour monture un singe [5] ; le porc est parfois associé à la Gourmandise [6], et parfois à la Luxure [7]. On rencontre une fois la Gourmandise montée sur un ours et la Luxure sur un singe [8]. Il ne faut pas chercher là des pensées profondes : ce sont ou des fantaisies ou des erreurs de l'artiste. Quoi qu'il en soit, on voit que les traditions symboliques n'avaient pas, au XVe et au XVIe siècle, la rigueur qu'elles avaient au XIIIe.

Pendant que le clergé faisait peindre ces allégories ésopiques dans les églises de village, les artistes des villes avaient une autre façon de représenter les Vices. Ils leur donnaient la figure d'un homme célèbre de l'histoire : l'Injustice, par exemple, était Néron et la Lâcheté Holo-

foy
machomet
esperance
iudas

Fig. 186. — La Foi foulant aux pieds Mahomet. L'Espérance foulant aux pieds Judas. *Heures* de Simon Vostre.

1. Il n'en est pas ainsi à Roussines, mais, partout ailleurs, c'est la formule adoptée.

2. Névaches, Largentière, Vigneaux, Orres (fresques presque détruites) et Notre-Dame-du-Bourg à Digne. Ces fresques ont été décrites par M. Roman (*Mémoires de la Société des antiq. de France*, t. XLI, p. 22). Ces fresques, comme les précédentes, sont de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle. On trouve aussi ce motif dans les livres imprimés : par exemple dans le *Livre des bonnes mœurs* de Jacques le Grant, imprimé par Caillaut en 1487 (fig. 185).

3. La Pommeraie, Névaches, Digne, Largentière, Vigneaux.

4. Gravures du *Château de labour*, imprimé par Simon Vostre.

5. Églises des Hautes-Alpes, *Château de labour*, Incunables publiés par Caillaut : *Eruditorium penitentiale*, et le *Livre des bonnes mœurs* de Jacques le Grant.

6. La Pommeraie, Chemillé, miniatures du Musée de Cluny, *Eruditorium penitentiale*.

7. Névaches, Digne.

8. B. N., franç. 50, f° 25.

pherne ; mais, conformément à la vieille tradition, ils mettaient tous ces héros dérisoires sous les pieds des Vertus. Un pareil symbolisme ne pouvait être compris que des lettrés et ne s'adressait qu'à eux.

L'idée de faire de quelques hommes fameux l'incarnation des Vices paraît être d'origine italienne. M. J. von Schlosser a signalé deux manuscrits du XIV[e] siècle, tous les deux italiens, où l'on voit les Vertus foulant aux pieds hérétiques, philosophes, tyrans[1]. La Justice a sous ses pieds Néron, la Force Holopherne, la Tempérance Épicure, la Prudence Sardanapale, la Charité Hérode, l'Espérance Judas, la Foi Arius. Il y a plusieurs autres manuscrits semblables. Deux sont en France : l'un à la Bibliothèque Nationale[2], l'autre au Musée Condé à Chantilly[3]; leur origine italienne ne saurait être douteuse.

Les plus anciens semblent avoir été enluminés avant le milieu du XIV[e] siècle[4]. Cette sorte d'encyclopédie des Vertus (et des Arts libéraux) ne passa pas inaperçue en Italie. L'artiste qui peignit la chapelle de Saint-Augustin dans l'église des Eremitani de Padoue[5], et celui qui peignit la chapelle des Espagnols, à Florence, l'avaient sous les yeux. C'est de là que viennent ces belles figures de Sciences et de Vertus qui ont à leurs pieds un homme célèbre de l'antiquité.

La France fit bon accueil à des idées que l'Italie lui avait empruntées en grande partie. Nous venons de dire que, dans la *Somme le Roi*, on voit, sous les figures des Vertus, non pas seulement un homme célèbre symbolisant le Vice, mais une scène où l'homme célèbre joue son rôle. Sous la Tempérance, par exemple, on voit Holopherne égorgé par Judith ; l'idée est la même[6]. La forme abrégée que nous présentait l'Italie séduisit-elle nos artistes dès le XIV[e] siècle ? On peut le supposer bien que les preuves formelles fassent défaut[7]; les monuments que



Fig. 187. — La Justice foulant aux pieds Néron. La Force foulant aux pieds Holopherne. *Heures* de Simon Vostre.

1. *Iahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1896, p. 13 et suiv.

2. B. N., ital. 112. Les noms des personnages foulés aux pieds ont été oubliés.

3. Le manuscrit de Chantilly a été publié, décrit et commenté par M. Dorez. Voir L. Dorez, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartolo da Bologna*, Bergamo, 1904.

4. Le manuscrit de Chantilly doit être placé vers 1355 ; L. Dorez, *loc. cit.*

5. Ces fresques ont disparu ; nous les connaissons par une ancienne description.

6. Dans le manuscrit de Chantilly on voit, comme dans la *Somme le Roi*, Judith égorgeant Holopherne.

7. Voici cependant quelque chose qui ressemble fort à la preuve que nous cherchons : il se pourrait que ce fût cette preuve elle-même. On lit dans les comptes de Pilippe le Hardi, duc de Bourgogne, à la date de 1396 : « Une tapisserie aux images des sept Vertus et des sept Vices et soubz les dictes ymaiges audit tapiz sont plusieurs empereurs, rois et austres personnages demonstrant l'exemple de l'exposicion d'icelles ymaiges ». Guiffrey, *Hist. génér. de la Tapisserie, Tapisserie française*, p. 24. Cette tapisserie fut achetée, il est vrai, à deux marchands génois, mais ces marchands habitaient Paris, et l'inventaire dit que la tapisserie était en fils d'Arras.

nous rencontrons tout d'un coup à la fin du xve siècle ne sauraient être des cas de génération spontanée et témoignent d'une ancienne tradition.

C'est dans les *Heures* de Simon Vostre que se présentent pour la première fois, chez nous, les Vertus foulant aux pieds leurs plus célèbres ennemis. La Foi a sous ses pieds Mahomet, l'Espérance Judas, la Charité Hérode, la Prudence Sardanapale, la Tempérance Tarquin[1], la Justice Néron, la Force Holopherne (fig. 186, 187, 188). On voit que deux noms seulement, Mahomet et Tarquin, diffèrent de ceux qu'on rencontre dans les manuscrits italiens. La filiation paraît donc évidente et suppose de nombreux intermédiaires.



Fig. 188. — La Tempérance foulant aux pieds Tarquin. *Heures* de Simon Vostre.

Il est possible que nos livres d'Heures, si répandus alors, aient contribué à accréditer ce motif au xvie siècle. On le retrouve dans deux chefs-d'œuvre flamands. Le magnifique tombeau de bronze que le cardinal Érard de Lamarck, évêque de Liége, avait fait commencer de son vivant dans sa cathédrale (1535) montrait des Vertus foulant aux pieds leurs persécuteurs. Le monument a disparu, mais une description nous donne les noms des personnages associés à chaque Vertu. Ce sont ceux que nous avons rencontrés dans les *Heures* de Simon Vostre : la Tempérance avait sous ses pieds Tarquin, la Foi Mahomet, la Charité Hérode, etc.

Une des fameuses tapisseries de Bruxelles qui ornent aujourd'hui le palais de Madrid nous offre le même sujet (fig. 193). Autour de la Justice des Vertus sont assises sur des trônes, et elles ont, comme marchepied, Judas et Mahomet, Hérode et Néron.

VI

De telles images célébraient la victoire de la vertu sur le vice. Mais cette victoire était-elle si facile ? Avant de triompher, ne fallait-il pas livrer de rudes combats ? Assurément ; et c'est la grande vérité que ne cesse de nous enseigner la littérature morale du xive et du xve siècle.

Telle est l'idée maîtresse, et même l'unique idée, du poème de Guillaume de Deguilleville. Son pèlerin, qui est l'Homme, s'avance à travers la vie, et il rencontre les Vices les uns après les autres sur son chemin. La jeunesse a les siens, et l'âge

1. Il y a eu une substitution de nom. La Tempérance qui a sous ses pieds Tarquin (fig. 188) est évidemment la Prudence comme le prouvent ses attributs. Le cercueil a été remplacé par une tête de mort.

mûr, et la vieillesse ; chaque fois il faut lutter, chaque fois il faut vaincre. Belle idée et d'une vérité éternelle. Avec une imagination plus forte, Guillaume de Deguilleville eût été notre Dante[1], car, lui aussi, il a, avec son pèlerin, traversé les trois mondes.

Le prodigieux succès de son livre en France et à l'étranger[2] contribua, je pense, à remettre en honneur la vieille Psychomachie, l'antique bataille des Vices et des Vertus. D'ailleurs, une pareille idée pouvait-elle se laisser oublier ? La lutte quotidienne contre la nature, n'est-ce pas là le fond même de l'enseignement chrétien ? Au xv[e] siècle, dans un âge voué à l'allégorie, la Psychomachie reparaît partout ; on la trouve au sermon[3] ; on la trouve au théâtre. Dans la *Moralité de l'Homme pécheur*[4], l'homme est placé entre les Vices et les Vertus : il est le prix de la bataille qu'ils se livrent. Dans la *Moralité de l'Homme juste et de l'Homme mondain*[5], on assiste de même à une véritable Psychomachie.

On rencontre cette bataille des Vices et des Vertus dans les livres où on l'attendrait le moins. Il y a un aimable petit poème de Gringore qui s'appelle le *Château de labour* (labeur)[6]. C'est l'histoire d'un jeune homme marié depuis peu ; il est au lit, « couché au plus près de sa femme » qui dort d'un profond sommeil ; quant à lui, il pense. Il pense que sa femme est jeune, qu'elle aime le plaisir, et qu'il est pauvre ; l'avenir lui paraît sombre. Et voici d'étranges figures qui entourent son lit : Nécessité, Souci, Désespérance, tout le cortège des tristes pensées de la nuit. Heureusement, vers le matin, une douce figure vient s'asseoir à son chevet, c'est Raison : « Homme de peu de foi, lui dit-elle, de quoi as-tu peur ?

Crains Dieu et entretiens sa loy,
Et je te promets, par ma foy,
Que tu n'auras que trop de bien.

« Tu n'as pas d'autres ennemis que tes vices. Lutte avec courage contre les sept péchés capitaux, sans craindre leur lance et leur écu. » Et Raison lui décrit longuement la rude Psychomachie où il devra vaincre.

Le jeune homme se lève consolé. Il va tout droit chez le forgeron, « au château de labour », où il travaille vaillamment toute la journée ; le soir, quand il rentre, il trouve la table mise, « du pain, du potage, un peu de vin et de pitance ».

1. Il en fut presque le contemporain. Il composa ses poèmes de 1330 à 1335.

2. On sait que le fameux *Voyage du Pèlerin* de John Bunyan, le plus populaire de tous les livres, après la Bible, chez les Anglo-Saxons, n'est qu'une imitation du *Pèlerinage* de Guillaume de Deguilleville.

3. Sermons de Bernard de Lutzembourg : *Sermones de symbolica colluctatione septem Vitiorum et Virtutum*, imprimés au xvi[e] siècle.

4. Jouée à Tours, imprimée par Vérard en 1481, in-f°, puis par Le Petit Laurens et par la veuve Treperel.

5. Imprimée par Vérard, Paris, 1508.

6. Imprimé par Pigouchet, pour Simon Vostre, en 1499 (à la Mazarine).

Ma femme, après, la nappe ôta,
Et pour prendre, après, son déduit
Sur mon épaule s'acouta.

Tout lui rit maintenant dans la petite maison, et il l'appelle « la maison de repos ».

On voit avec quelle force le souvenir de la Psychomachie s'imposait aux imaginations : il ne faut donc pas s'étonner si ce vieux sujet, que le XIIIe siècle avait dédaigné, reparaît dans l'art.

La Psychomachie illustre quelques livres édités par Simon Vostre et notamment le *Château de labour* (fig. 189 à 192). Les Vertus sont montées sur des chevaux de combat : elles ont le bouclier au bras, la lance au poing. Quant aux Vices, ils affrontent la bataille juchés sur leurs montures accoutumées. L'Orgueil est sur un



Fig. 189. — Lutte d'Humilité contre Orgueil, de Largesse contre Avarice.
Gravure du *Château de Labour* (1499).

lion, l'Avarice sur un singe, la Luxure sur une chèvre, l'Envie sur un chien, la Gourmandise (Gloutonie) sur un porc, la Colère (Ire) sur un ours, et la Paresse sur un âne. L'artiste était donc parfaitement au courant de nos anciennes traditions[1], et son œuvre est conforme, presque de tout point, aux miniatures du manuscrit français 400, enluminé un siècle auparavant.

Un manuscrit du Musée de Cluny, peint au XVIe siècle pour Louise de Savoie, nous offre aussi les épisodes d'une bataille des Vices et des Vertus[2]. Mais, ici, l'allégorie est encore plus riche : au lieu d'être montées sur des chevaux, les Vertus sont, elles aussi, montées sur des animaux symboliques. L'Humilité qui est sur un agneau attaque l'Orgueil qui est sur un lion ; la Libéralité montée sur un coq attaque l'Avarice montée sur un singe ; la Patience montée sur un bœuf renverse la Colère montée sur un sanglier ; la Sobriété montée sur un âne frappe de sa lance la Gourmandise montée sur un porc ; la Chasteté debout sur une colombe est opposée à la Luxure qui est sur un bouc ; enfin la Charité à cheval triomphe de l'Envie qui che-

1. Il n'y a dérogé qu'en donnant à la Colère comme monture un ours au lieu d'un sanglier.

2. Ce sont des feuillets détachés.

vauche un chien[1]. Les montures des Vices sont, on le voit, celles que leur donne la tradition ; quant aux animaux que l'artiste a associés aux Vertus, on en trouverait plus d'un sur l'écusson de nos Vertus du XIII[e] siècle.

C'est dans les ateliers de haute lisse que le motif de la Psychomachie rencontra le plus de faveur. On peut voir, au Musée du Vatican, au palais de Madrid et dans des collections particulières, des tapisseries flamandes consacrées à la bataille des Vices et des Vertus ; mais on s'aperçoit, au premier coup d'œil, que ces œuvres ne relèvent pas de la tradition française. Les combattants ont des montures que nous n'avons encore jamais rencontrées : la licorne, le dragon, le dromadaire, le cerf, le chamois. D'autres animaux symboliques, qui nous sont tout aussi nouveaux : paons, chauves-souris, serpents, sirènes, ornent les casques et les boucliers.



Fig. 190. — Lutte de Chasteté contre Luxure, de Charité contre Envie.
Gravure du *Château de Labour* (1499).

Ce riche bestiaire composite, où la fable enrichit la nature, est le bestiaire allemand. La Flandre, qui est au seuil du monde germanique, a suivi cette fois les leçons de l'Allemagne.

En 1474, parut à Augsbourg un livre intitulé : *Buch von den sieben Todsünden und den sieben Tugenden*. Des gravures sur bois représentent les Vertus et les Vices montés sur des animaux : on dirait des chevaliers s'apprêtant à entrer en champ clos. Chacun des champions a un bouclier armorié et, près de lui, un casque orné d'un haut cimier symbolique, comme les aimait la féodalité allemande. C'était une chose étrange, dans les tournois, dans les batailles, de voir au-dessus des têtes ondoyer cette forêt enchantée.

Le livre eut tant de succès qu'en huit ans il en parut trois éditions[2]. Tel est l'original dont s'inspiraient les artistes qui composèrent les cartons des tapisseries de Bruxelles ou d'Arras. Ils en usèrent parfois avec une certaine liberté ; ils semblent même avoir connu tel autre ouvrage allemand, comme les *Sermons*

1. Il manque le feuillet où était représentée Diligence opposée à Paresse.
2. En 1474, 1479, 1482. Voir Muther, *Die deutsche Buchillustration*, t. I, p. 38.

de Lutzembourg[1]; néanmoins le livre d'Augsbourg resta leur source principale.

Voici, par exemple, au milieu d'une de ces tapisseries[2], un chevalier monté sur un dromadaire; son écu est timbré d'un aigle, et son casque a un paon pour cimier. Est-ce un Vice? Est-ce une Vertu? Il suffit d'ouvrir le livre d'Augsbourg pour apprendre que le combattant qui a pour monture le dromadaire, et pour emblèmes héraldiques l'aigle et le paon, n'est autre chose que l'Orgueil. Dans la même tapisserie nous reconnaîtrons sans peine l'Envie montée sur un dragon[3], la Chasteté montée sur une licorne, la Tempérance montée sur un cerf[4].



Fig. 191. — Lutte de Sobriété contre Gloutonie, de Patience contre Ire.
Gravure du *Château de Labour* (1499).

De telles œuvres, quoique différentes des nôtres, prouvent que le thème de la Psychomachie fut répandu dans presque toute l'Europe chrétienne[5].

VII

L'ensemble le plus magnifique que les Vertus et les Vices aient inspiré est une suite de tapisseries flamandes, qui ornent aujourd'hui le palais de Madrid[6]. J'en

1. Cités plus haut.

2. Collection du baron Erlanger, tapisserie reproduite par E. Müntz, *La Tapisserie*, p. 200.

3. Dans la Tapisserie du Vatican, l'Envie est montée sur un sanglier, mais elle a un dragon sur son bouclier et sur son armure une chauve-souris, comme le veut le livre d'Augsbourg.

4. Certains animaux sont difficiles à identifier et ne ressemblent à rien de connu. Mais, dans le livre d'Augsbourg, il y a aussi des animaux fabuleux que l'artiste ne devait savoir comment représenter, par exemple, l'Onix, monture de l'Avarice, et l'Orasius, monture de la Charité, sans parler du Monocastes et du Koredulus.

5. Il faut voir aussi les gravures d'Aldegrever et celles de Pencz. Plusieurs des animaux qu'ils donnent comme attributs aux Vices remontent au livre d'Augsbourg.

6. Les onze tapisseries que nous avons en vue (photographiées par Laurent à Madrid) sont évidemment contemporaines et forment un tout. C'est la même pensée, riche, subtile, savante, qu'on retrouve partout. Ces tapisseries sont de l'atelier de Bruxelles.

parle ici, parce que l'œuvre, par son inspiration et son iconographie, est à moitié française ; j'en parlerai d'ailleurs brièvement, car la seule description de ces merveilles demanderait un volume. Chacune de ces tentures est un monde : riches architectures, bannières et étendards, hérauts d'armes et chevaliers, figures allégoriques, dieux de la fable, femmes illustres, philosophes, conquérants, tout le rêve et toute l'histoire, fondus, mêlés, réconciliés par un poète épris de la grandeur et de la beauté. Autour de la Justice, assise sur son trône, se groupent les grands hommes qui l'honorèrent, tandis qu'au fond s'aperçoivent les antiques criminels, les révoltés fameux que le ciel foudroya. La Prudence a son cortège de Sages, la Foi son cortège de Vertus (fig. 193).



Fig. 192. — Lutte de Diligence contre Paresse. Gravure du *Château de Labour* (1499).

Le lettré qui ordonna les divers épisodes de cette *Légende des Siècles* était un poète très érudit et très éclectique. Il connaissait, il aimait l'Antiquité, mais il n'était pas persuadé que ses héros fussent plus grands que nos chevaliers. Il était plein de Virgile et d'Ovide, mais il ne dédaignait pas Alain de Lille.

C'est à Alain de Lille, en effet, comme je m'en suis aperçu, qu'il a emprunté l'idée première de ses plus ingénieuses compositions.

On sait que ce moine du XIIe siècle a raconté, dans l'*Anticlaudianus*, l'audacieux voyage que tenta la Prudence humaine pour atteindre jusqu'au parvis de la Sagesse divine. Ses vers latins sont si harmonieux, parfois si exquis, qu'on s'explique leur long succès [1].

L'auteur du libretto des tapisseries l'a souvent suivi d'assez près. Il nous montre d'abord les Arts libéraux (ces sept Muses du Trivium et du Quadrivium) travaillant au char de la Prudence. Les uns font le timon, les autre les roues, pendant que la Raison amène l'attelage du char : ce sont cinq chevaux qui s'appellent Vue, Ouïe, Goût, Tact, Odorat, et qui sont les cinq sens.

Une seconde tenture est consacrée au voyage. Prudence, montée sur le char, s'abandonne à Raison qui prend les rênes et lance audacieusement les cinq chevaux dans le ciel [2]. Elle arrive ainsi jusqu'au Temple de la Sagesse divine assise entre les signes du zodiaque. Qu'apprend-elle dans le sanctuaire ? Rien moins que le secret du bonheur. Pour être heureux, enseigne la Sagesse infaillible, il faut

1. Alain de Lille a inspiré la seconde partie du Roman de la Rose, tirée de son *De Planctu naturæ*. Dante l'a également imité. Quand les écrivains du moyen âge seront mis à leur vraie place, Alain de Lille apparaîtra comme un des plus remarquables.

2. On remarquera que les noms des chevaux sont écrits en français dans les tapisseries, ainsi que le nom de Raison.

dompter les instincts de la nature; l'homme qui a pour alliées la Force d'âme et la Tempérance est plus grand que le sort : il peut enchaîner la Fortune. Telle est l'allégorie que représente le milieu de la tapisserie : la Force et la Tempérance tiennent la Fortune prisonnière, tandis qu'un philosophe fouette un satyre[1].

Nous voici revenus sur la terre : nous sommes dans le Temple de la Fortune. Il est tel qu'Alain de Lille le décrit, assis sur un rocher, qu'entoure « le fleuve d'adversité ». Nombreux sont les infortunés qui luttent contre le courant et essaient d'atteindre la rive[2]. La Fortune s'en joue; assise devant sa roue, elle change d'un coup de pouce l'équilibre du monde.

Alain de Lille clôt son poème par une Psychomachie, longue bataille qui se termine par le triomphe des Vertus. Deux tentures nous montrent pareillement les Vices aux prises avec les Vertus ou avec des grands hommes, et les Vertus victorieuses accueillant les grands hommes dans le ciel.

Si notre auteur s'inspire d'Alain de Lille, il ne l'imite pas servilement, et l'enrichit, chemin faisant, de mille inventions nouvelles. D'ailleurs il ne lui doit pas tout : il a emprunté, par exemple, à Pétrarque l'idée du Triomphe de la Renommée, qui fait le sujet d'une autre des tentures de Madrid. En revanche, il semble n'avoir emprunté à personne le sujet des autres tapisseries ; celles où il a célébré les hautes vertus royales, Honneur, Justice, Foi, paraissent bien à lui.

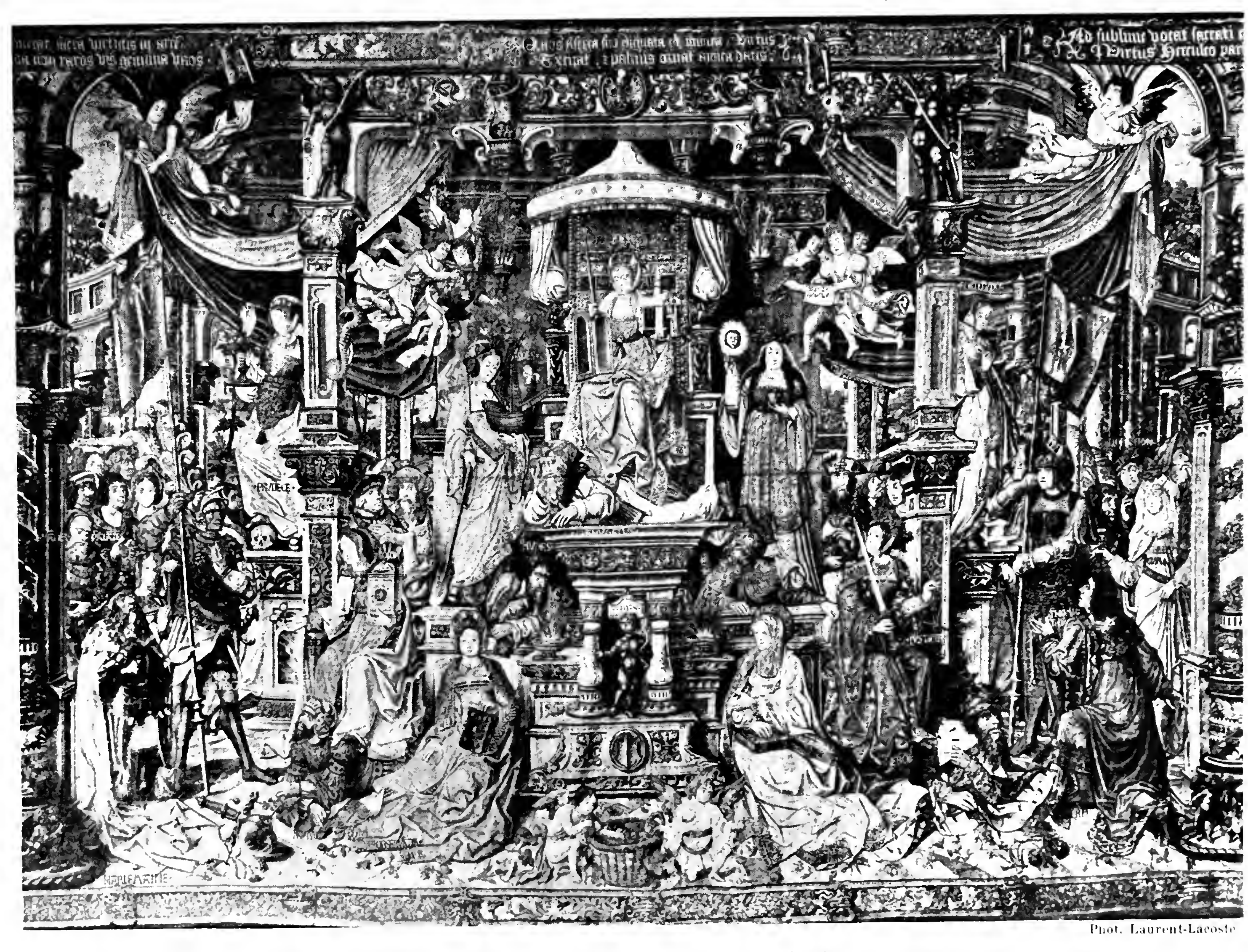
Or, si on analyse avec attention ces œuvres extraordinaires, on y retrouve le tour d'esprit, l'imagination et, si l'on peut dire, l'art poétique des grands Rhétoriqueurs.

Voici, par exemple, comment Jean Molinet, dans son *Throsne d'honneur*, nous peint la Justice. Nous sommes bien loin de ce monde, plus haut que les planètes, au cinquième ciel : « Là était dans une très riche chaire d'or... Justice que Honneur avait assise en grande majesté au milieu des cieulx, comme le soleil entre planètes, pour enluminer toute la cour célestielle et avoir recours à sa tranchante et reflamboyante espée; et à sa dextre avait assis en triomphe impérial le grand roy Charles. » Ne croirait-on pas lire la description de la tapisserie de Madrid consacrée à la Justice ? Le grand roi Charles, il est vrai, n'y est pas, mais il y a David, des héros et des héroïnes bibliques.

Mais c'est avec les inventions de Jean Lemaire de Belges que les tapisseries de Madrid offrent le plus de ressemblance. Dans son *Temple d'Honneur et de Vertu*, il conduit la duchesse de Bourbon, qu'il appelle Aurora, jusqu'au seuil d'un merveil-

1. Cette seconde partie n'est pas d'Alain de Lille, elle appartient, semble-t-il, à l'auteur du libretto. Cet auteur anonyme a eu encore d'autres idées très ingénieuses. Ainsi, tandis que d'un côté de la Sagesse Divine on voit Prudence et Raison montées sur leur char, on aperçoit, de l'autre, Prométhée dérobant le feu du ciel. Cela veut dire, sans doute, qu'il y a deux voies pour découvrir la vérité : la recherche méthodique et l'inspiration.

2. L'ordonnateur des tapisseries a mis dans le fleuve des personnages mythologiques ou des héros de l'antiquité.



Phot. Laurent-Lacoste

Fig. 193. — La Foi accompagnée des Vertus qui foulent aux pieds des hommes célèbres de l'antiquité.
Tapisserie de Madrid.

leux édifice. Six Vertus en décorent la façade. « Et estoient assises sur fermes embassements d'albâtre en sièges de porphyre et couvertes de paveillons de cristal semés d'estoiles. » Elles ressemblent à des statues « exquises et précieuses », et cependant elles vivent, elles respirent, et il sort de sages paroles de « leurs bouches corallines ». — C'est ainsi que, dans la tapisserie de la Foi, les Vertus trônent au front d'un palais de marbre et sont à la fois des femmes et des statues (fig. 193).

Dans la tapisserie de l'Honneur, l'analogie est plus frappante encore. Lemaire de Belges, en effet, introduit Aurora dans le Temple. C'est le Temple d'Honneur qu'habitent les héros. Dans le sanctuaire, Honneur est assis « sur un trône déifique », et tout autour sont rangés les grands capitaines de tous les pays et de tous les temps : David, Josué, Hector, Cathon, Gédéon, Scipion, Fabrice, Camille, Judas Machabée, Octavian Auguste, Titus, Trajan, Antonin le Pieux, Constantin, Théodose, Charlemagne, Othon. Les princes de la maison de France ont leur place près de ces hommes illustres ; transfigurés par la mort, saint Louis, Charles VII, Charles VIII, Philippe de Bourgogne, Jean de Bourbon, Robert, comte de Clermont, sont devenus « de sublimes esprits ». Des femmes illustres aussi, Marguerite de Provence, et tant d'autres, sont assises parmi ces héros.

Ne dirait-on pas le programme même de la tapisserie de Madrid ? Voici Honneur assis sous un dais au milieu du Temple ; deux anges posent une couronne impériale sur son front. Autour de lui, s'étagent trois rangées de trônes qu'occupent les grands hommes et les femmes illustres de l'histoire. On déchiffre çà et là un nom : Octave, saint Louis[1].

La ressemblance est, il faut l'avouer, singulière ; si singulière même que je me suis demandé si le lettré qui a donné le programme de ces tapisseries ne serait pas Jean Lemaire de Belges lui-même. Les dates concordent parfaitement. Les cartons des tentures de Madrid n'ont pu être composés que dans les premières années du XVI[e] siècle; le style de l'architecture, les costumes, le caractère du dessin ne permettent de les placer ni plus tôt ni plus tard[2]. L'œuvre a donc été conçue au moment où la poésie de Jean Lemaire brillait de tout son éclat[3].

Est-ce lui qui fut choisi pour donner au peintre le plan de son travail ? Je le croirais d'autant plus volontiers que Jean Lemaire aimait à diriger les artistes et s'était fait nommer par Marguerite d'Autriche « contrôleur des bâtiments de Brou ». Son génie devait paraître très propre à inspirer les décorateurs, car les tapisseries de la cathédrale de Beauvais, qui représentent les rois fabuleux de la Gaule, ont

1. Certains détails appartiennent à l'ordonnateur des tapisseries. Ainsi on voit, en dehors du temple, de faux grands hommes qui essaient d'y entrer par force : Holopherne, Tarquin, Julien l'Apostat, etc.

2. Il est tout à fait impossible que ces tentures aient été exécutées avant 1496 comme l'avance F. Riano, *Report by señor Juan F. Riano on a collection of photographs from tapestries of Madrid,* London, 1875. Le document qu'il cite ne saurait s'appliquer à cette série.

3. C'est de 1507 à 1513 que Jean Lemaire brille à la cour de Marguerite d'Autriche.

été faites d'après un de ses livres[1]. Une des tentures de Madrid[2] offre un détail qui mérite d'attirer l'attention. On voit, à la place d'honneur, un personnage assis à sa table de travail au milieu de ses in-folios ; son manuscrit est ouvert devant lui, et, la plume levée, il attend l'inspiration. Au-dessus de sa tête on lit en grosses lettres : *Author* (l'Auteur). Quel est ce grand homme ? Ce n'est assurément pas le peintre, comme on le répète encore à Madrid[3], mais bien le poète qui a tout ordonné. Il a fallu, pour qu'on lui fît cet honneur, qu'il fût l'écrivain le plus célèbre de son pays. Il l'était tellement qu'on ne l'a pas nommé : on pensait sans doute que la postérité saurait bien le reconnaître. Or, je ne vois parmi les écrivains de la cour de Marguerite d'Autriche que Jean Lemaire de Belges qui ait pu exciter une telle admiration.

Quel que soit l'auteur des tapisseries de Madrid, elles sont le chef-d'œuvre de l'école des Grands Rhétoriqueurs[4]. Je dois avouer que je n'ai pas trouvé ces écrivains aussi médiocres que je m'y attendais. Georges Chastellain, déjà, mais surtout Molinet et Jean Lemaire de Belges, ont eu plus d'une fois le sentiment de la beauté. Ils aspirent de toute leur force à cette beauté qu'ils commencent à entrevoir dans les ouvrages des anciens. Ils aiment les beaux mythes, l'histoire héroïque, les beaux noms propres. Leurs bergers s'appellent Amyntas et leurs bergères, Églé. Ils sentent le charme d'un adjectif coloré, d'un mot harmonieux, d'un nom de pierre précieuse. Ils ordon-

1. *Illustrations de la Gaule et singularités de Troie*. Comme personne n'a encore remarqué cela, il ne sera pas inutile de donner la preuve de ce que j'avance ici. Les tapisseries de Beauvais ont été reproduites par Jubinal (*Anciennes tapisseries historiées*, Paris, 1838), mais il n'en a pas vu la source, et il les donne dans un ordre qui n'est pas le véritable. 1° La première, qui est aujourd'hui perdue, était consacrée à Samothès écrivant les lettres de l'alphabet. Or, si on se reporte aux *Illustrations* de Jean Lemaire, Livre I, chap. x, on voit que Samothès, petit-fils de Noé et roi de la Gaule, enseigna à son peuple les lettres de l'alphabet, « lesquelles étaient semblables à celles que Cadmus apporta longtemps après de Phénicie en Grèce ». 2° La seconde tapisserie représente, comme nous l'apprend une inscription, Galathes, fils d'Hercule et de Galathée, reine des Celtes ; autour de lui, on lit les noms des principales divisions de la France : Aquitaine, Bretagne, Flandres, etc. L'idée de la tapisserie est empruntée au chapitre XIII du livre I[er] des *Illustrations*. Jean Lemaire, après nous avoir raconté l'histoire de Galathes, fils d'Hercule et de Galathée, nous affirme que Galathes donna son nom aux habitants de la Gaule, et il passe en revue à ce propos les différentes parties de la France qu'il nomme. 3° La troisième tapisserie nous montre le roi Lugdus fondant la ville de Lyon ; c'est précisément ce que nous raconte Jean Lemaire dans ce même chapitre des *Illustrations*. 4° La quatrième tapisserie est consacrée à Belgius, fondateur de la cité de Beauvais, « dont vint Gaule Belgique ». C'est ce que dit Jean Lemaire au même chapitre, avec cette différence que Jean Lemaire parle de la cité de Belges, sa ville natale, tandis que l'artiste qui travaillait pour Beauvais a substitué à cette ville de Belges la ville de Beauvais elle-même. 5° La cinquième tapisserie nous montre Dardanus, « fondateur de Troye », tuant son frère Jasius, roi des Gaules, et s'embarquant après son crime. Jean Lemaire raconte en effet ce meurtre au chapitre XIV du livre I[er] et ajoute que Dardanus s'enfuit dans une île de l'archipel. 6° La sixième tapisserie représente un roi nommé Paris fondant la ville de Paris. Or, suivant Jean Lemaire (Liv. I, chap. XVI), Paris, le fondateur de Paris, était fils du roi Romus qui fonda Romans en Dauphiné et donna son nom « à la langue rommande ». 7° La dernière tapisserie nous montre le roi Remus donnant la main de sa fille à Francus, fils d'Hector. Au second plan on aperçoit la ville de Reims. Jean Lemaire nous apprend en effet (Liv. I, chap. XVII) que le roi Gaulois Remus, contemporain de Priam, fonda la ville de Reims, et il ajoute, au commencement du livre IV, qu'il donna sa fille en mariage à Francus, fils d'Hector.

2. Celle qui représente le châtiment de l'Infâme.

3. On a voulu longtemps que ce fût Rogier Van der Weyden ; voir F. Riano, *loc. cit.*

4. L'auteur — que ce soit Jean Lemaire ou tout autre — paraît avoir cherché dans le livre de Guillaume Fillatre sur la *Toison d'or* les noms des héros et des héroïnes qui accompagnent les Vertus.

nent jusqu'à leur prose suivant les lois d'une musique secrète. Voilà pour la première fois des poètes qui ont le sentiment de l'art. Certes, ils sont obcurs, bizarres, affectés, mais ils ne sont pas prosaïques et bourgeois comme les Deschamps, comme les Chartier. Le monde qu'ils portent dans leur tête ressemble à quelque songe de Polyphile. Ils rêvent de bois sacrés, de temples, de muses, de satyres, de bergers musiciens ; mais, dans leur vallée de Tempé, ils font asseoir, auprès des héros, les rois bibliques et les chevaliers de la Table Ronde. Leur poésie composite ressemble à la charmante architecture du temps de Louis XII, où des arabesques italiennes, des candélabres antiques, des médaillons d'empereurs décorent une façade gothique.

Rien ne donne une idée plus juste de l'art des Grands Rhétoriqueurs et de leur imagination que les tapisseries de Madrid. C'est leur meilleur ouvrage. N'auraient-ils inspiré que ces chefs-d'œuvre, ils mériteraient de n'être pas oubliés.

VIII

Telles sont les leçons de l'art. Il oblige le chrétien à méditer un instant sur les vices et sur les vertus. Aux murs des églises, aux parois des tombeaux, aux pages des livres d'Heures, se montre l'image de nos devoirs.

La conception de la vie que les artistes expriment depuis qu'il y a chez nous un art chrétien est, en somme, toujours la même. La vie est un combat, l'homme doit lutter sans cesse contre lui-même. Pour les générations qui se succèdent, tout est toujours à recommencer ; il y a un progrès individuel, il n'y a pas de progrès collectif. Les peintures des Vices et des Vertus, au mur de la vieille église, restent donc toujours éloquentes. Ce que le père a appris, le fils viendra l'apprendre à son tour ; chacun saura qu'il faut se vaincre avec l'aide de Dieu.

On rencontre assez fréquemment, dans nos livres d'Heures, une curieuse gravure, qu'un peintre a reproduite sur verre dans un vitrail de Nonancourt[1]. On voit des hommes agenouillés devant une église sous les regards de la Trinité : c'est toute la société humaine, le pape, l'empereur, les rois, les grands de la terre, le peuple. Ce monde pacifique, bien ordonné, où chacun est à son rang, s'appelle « l'Église militante ». Ainsi tous ces hommes immobiles, silencieux, sont des combattants qui luttent contre eux-mêmes. Sans bruit, ils livrent bataille à leurs vices, tantôt vainqueurs, tantôt vaincus, et, jusqu'à l'heure de la mort, ils combattront.

1. Eure.

CHAPITRE II

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

II. — LA MORT

I. L'image de la mort apparait a la fin du xive siècle. Le cadavre sculpté. La pensée de la mort toujours présente aux esprits. — II. *Le dit des Trois Morts et des Trois Vifs* dans la littérature et dans l'art. — III. La danse macabre. Son origine. Elle est liée a un sermon. Origine française des danses macabres. La danse macabre peinte au cimetière des Innocents. La danse macabre publiée par Guyot Marchant en est une imitation. La danse macabre de Kermaria et de la Chaise-Dieu. La danse macabre des femmes. *La Danse aux Aveugles* de Michaut. *Le Mors de la Pomme.* — IV. L'*Ars Moriendi.* Les gravures de l'*Ars Moriendi.*

I

Pour donner plus de force à ses leçons, l'art, à côté de l'image des Vices et des Vertus, mit l'image de la Mort. L'église de Kermaria, en Bretagne, est une des rares églises qui aient conservé presque intactes les peintures murales dont le xve siècle l'avait revêtue : or, on peut y voir, tout près des figures des Vertus, la légende des Trois Morts et des Trois Vifs et la Danse Macabre. L'esprit le plus inculte était frappé par ce rapprochement. L'église semblait parler ; elle disait : « N'attends pas à demain pour vivre en chrétien, car pour toi il n'y aura peut-être pas de demain. »

Ce cadavre qui sort du tombeau pour nous enseigner non pas le néant, mais le sérieux de la vie, voilà un personnage tout nouveau dans l'art. Le xiiie siècle ne nous offre rien de pareil.

Jamais la mort n'a été revêtue de plus de pudeur qu'au xiiie siècle. On n'imagine rien de plus pur, de plus suave que certaines figures gravées sur les dalles funéraires ou couchées sur les tombeaux. Les mains jointes, les yeux ouverts, ces morts jeunes, beaux, transfigurés semblent déjà participer à la vie éternelle. Telle est la poésie dont les nobles artistes du xiiie siècle ont paré la mort : loin de la faire craindre, ils la font presque aimer.

Mais voici qu'à la fin du xive siècle la mort se montre soudain dans toute son horreur. Il y a dans la chapelle épiscopale de Laon une étonnante statue tombale.

C'est un cadavre nu qui ne se décompose pas, mais qui se dessèche ; cette pauvre figure, moitié momie, moitié squelette, cache sa nudité de ses mains osseuses. La détresse, l'abandon, le néant de ce mort sont inexprimables. Quel est l'homme sincère qui a voulu être représenté sur son tombeau tel qu'il était dans son cercueil ? C'est un médecin illustre du xive siècle, Guillaume de Harcigny. Élève des Arabes et des écoles d'Italie, il passait pour l'homme le plus habile de son temps ; il soigna Charles VI au début de sa folie et calma la violence de ses premiers accès. Il mourut en 1393 ; son tombeau dut être commencé aussitôt [1], et la statue dont nous parlons ne saurait être fort postérieure à 1394.

Voilà un des plus anciens exemples d'un réalisme funèbre dont les grands siècles du moyen âge n'eurent aucune idée [2].

En 1402, mourut à Avignon le cardinal Lagrange. Il avait voulu avoir deux tombeaux : un pour sa chair à Amiens, un autre pour ses os à Avignon. Il ne subsiste du tombeau d'Avignon que quelques fragments : un des plus intéressants est un bas-relief qui représente un cadavre (fig. 194) [3]. C'est le cardinal Lagrange lui-même, desséché, momifié, pareil à Guillaume de Harcigny. Mais ici le mort parle. Nous lisons sur une banderole les rudes paroles qu'il nous adresse en latin : « Malheureux, quelle raison as-tu d'être orgueilleux ? Tu n'es que cendre, et tu seras bientôt comme moi un cadavre fétide, pâture des vers [4]. »

Ainsi, c'est au temps de Charles VI, à ce moment décisif où l'art abandonne la plupart de ses vieilles traditions, que le cadavre se montre dans sa repoussante laideur.

L'image de la mort apparaît un peu plus tard dans les manuscrits. C'est dans la première moitié du xve siècle que la Mort commence à inspirer les miniaturistes ; avant cette date je n'en rencontre que quelques images timides, sans vérité, et d'où ne se dégage aucun effroi [5]. Vers 1410 ou 1415 un des enlumineurs du duc de Berry peignit une redoutable figure de la Mort [6]. C'est un cadavre desséché, une momie noire drapée dans un linceul blanc ; elle brandit un trait et va frapper un élégant jeune homme qui n'attendait guère la terrible visiteuse. On pense, malgré soi, à la funèbre vision qu'eut le duc d'Orléans peu de jours avant d'être assas-

1. Il avait fait des legs considérables à la ville de Laon qui le considérait, à juste titre, comme un de ses bienfaiteurs. Voir Fleury, *Antiq. et monum. de l'Aisne*, t. IV, p. 241.

2. Il existe un autre monument de ce genre qui est un peu plus ancien. A Davenescourt (Somme) la plate-tombe de Charles de Hangest, mort en 1388, nous laisse encore deviner une momie parcheminée. Voir *La Picardie histor. et monum.*, t. II, p. 40.

3. Au Musée Calvet, à Avignon.

4. « Ergo, miser, cur superbis, nam cinis es et in cadaver fetidum, cibum et escam vermium, sicut nos, reverteris. »

5. Notamment, B. N., franç. 21 (fin du xive siècle), f° 29 ; un cadavre sans vérité est couché au pied de l'arbre du bien et du mal, et symbolise la Mort.

6. B. N., franç. 1023, f° 74. *Le livre des bonnes mœurs* de Jacques Le Grant.

siné[1]. Quelques années après, un miniaturiste inconnu enlumina l'admirable livre d'Heures de la famille de Rohan[2]. C'était une imagination puissante et sombre ; la mort l'épouvante et l'attire ; huit fois de suite il a exprimé ses dégoûts et ses terreurs[3]. On voit d'abord un convoi funèbre et des moines qui prient autour du cercueil ; puis les fossoyeurs creusent la fosse dans une vieille église et font jaillir à chaque coup de pioche les os des anciens morts. Voici maintenant des scènes mystérieuses et terribles : le mourant est dans son lit, sa femme et son fils l'entourent, lui tiennent les mains, voudraient le retenir ; mais lui, figé d'horreur, regarde une



Fig. 194. — Le cadavre du cardinal Lagrange.
Fragment de son tombeau. Musée Calvet, Avignon.

chose qu'il est seul à voir, — une grande momie noire qui vient d'entrer et qui porte un cercueil sur son épaule. Plus loin, un cercueil est posé sur un tréteau au milieu d'un cloître ; soudain le couvercle s'ouvre de lui-même, et l'on voit apparaître la face livide du mort. Ailleurs, le mort, nu et rigide, est étendu à terre sur le drap noir à croix rouge du cercueil, au milieu des ossements et des crânes (fig. 195). Dans le ciel, Dieu le Père, l'épée à la main, montre sa tête formidable. L'heure du jugement est venue ; il n'est plus temps de prier maintenant ; pourtant, pendant que l'ange et le démon se disputent son âme, le pauvre mort espère encore, et une supplication écrite sur une longue banderole sort de sa bouche[4].

1. Cette miniature pourrait être une imitation de la fresque qui avait été peinte aux Célestins pour perpétuer le souvenir de la vision du duc d'Orléans. Cette fresque est reproduite dans Gaignières, Pe 1, f° 1.

2. B. N., latin 9471.

3. F^os 159, 167, 173, 176, 182, 185, 192, 196.

4. Dans un autre manuscrit (B. N., latin 13262, f° 121) du même artiste, on voit trois momies debout dans un cimetière. Elles font des gestes énigmatiques qui font naître une vague terreur. Ce sont bien des « revenants », tels que l'imagination populaire se les figurait.

Rien, dans l'art antérieur, ne fait pressentir ces effrayantes images.

Dès les premières années du xv[e] siècle, il semble que la Mort devienne la grande inspiratrice. En 1425, la danse macabre est peinte, à Paris, au cimetière des Innocents ; des œuvres analogues apparaissent au cours du xv[e] siècle sur tous les points de l'Europe ; la vieille légende « des trois morts et des trois vifs » entre dans l'art, et devient un des sujets favoris de la peinture murale et de la miniature.

Au xv[e] siècle, l'image de la mort est partout. Plusieurs de ces œuvres funèbres subsistent encore, mais beaucoup aussi ont disparu. Des documents, d'anciens dessins nous font connaître d'étranges tableaux. On a conservé longtemps dans une église d'Avignon un panneau du xv[e] siècle qui représentait le cadavre décomposé d'une femme près d'un cercueil ouvert où l'araignée tissait sa toile[1]. Le roi René avait fait peindre à Angers, au-dessus de son tombeau, un roi couronné assis sur son trône ; mais, en s'approchant, on reconnaissait que ce roi était un squelette qui vous regardait avec ses yeux vides. Formidable oraison funèbre qu'aucun sermonnaire n'égala[2]. L'aimable Bourdichon, lui-même, si épris de la grâce, dut sacrifier au goût du temps ; il avait peint, dit un document, « un cadavre dévoré par les vers, dans un cimetière où il y a plusieurs sépultures[3] ».

Le xvi[e] siècle renchérit encore sur le xv[e]. Ce siècle, qu'on se figure volontiers jeune, bien portant, optimiste, tout pareil aux héros du *Pantagruel*, fut sans cesse occupé de la mort. Nous parlerons plus loin de ses lugubres tombeaux, mais il faut signaler ici une figure que le xvi[e] siècle semble avoir imaginée. On rencontre parfois, encastré dans le mur d'une chapelle, un bas-relief qui représente un cadavre. Un observateur peu attentif s'imaginera être en présence d'un tombeau conçu comme celui de Guillaume de Harcigny, mais il n'en est rien. Aucun nom, aucune épitaphe n'accompagne le cadavre ; l'inscription, s'il y en a une, est une pensée sur le néant de la vie, un avertissement au passant. Ce cadavre a donc été sculpté là pour nous faire réfléchir ; et, certes, il est aussi éloquent que Bossuet. Voilà donc ce que nous serons. « Je suis ce que tu vas être, dit une inscription, un peu de cendre[4] » ; ou encore : « Mon corps, qui fut beau jadis, n'est plus maintenant que pourriture, tu seras pareil à moi, toi qui lis cela[5]. » Et l'image qu'on nous montre est vraiment hideuse : à Gisors, le cadavre a la bouche et les yeux ouverts, les mains croisées sur le ventre ; à Clermont d'Oise, les maigres pieds crispés s'accrochent à la pierre (fig. 196) ; à Moulins, l'œuvre de la décomposition

1. Voir Denais, *Mémoires de la Société d'agric. d'Angers*, 4[e] série, t. VI, 1892, p. 167.

2. Reproduit dans Gaignières, calques d'Oxford, t. I, f[o] 6. Même figure dans le *Bréviaire* du roi René, à l'Arsenal.

3. *Archives de l'art français*, t. VII, p. 115.

4. *Sum quod eris, modicum cineris.* (Église Saint-Samson à Clermont d'Oise.)

5. *Olim formoso fueram qui corpore, putri*
Nunc sum. Tu similis corpore, lector, eris. (Cathédrale de Moulins.)

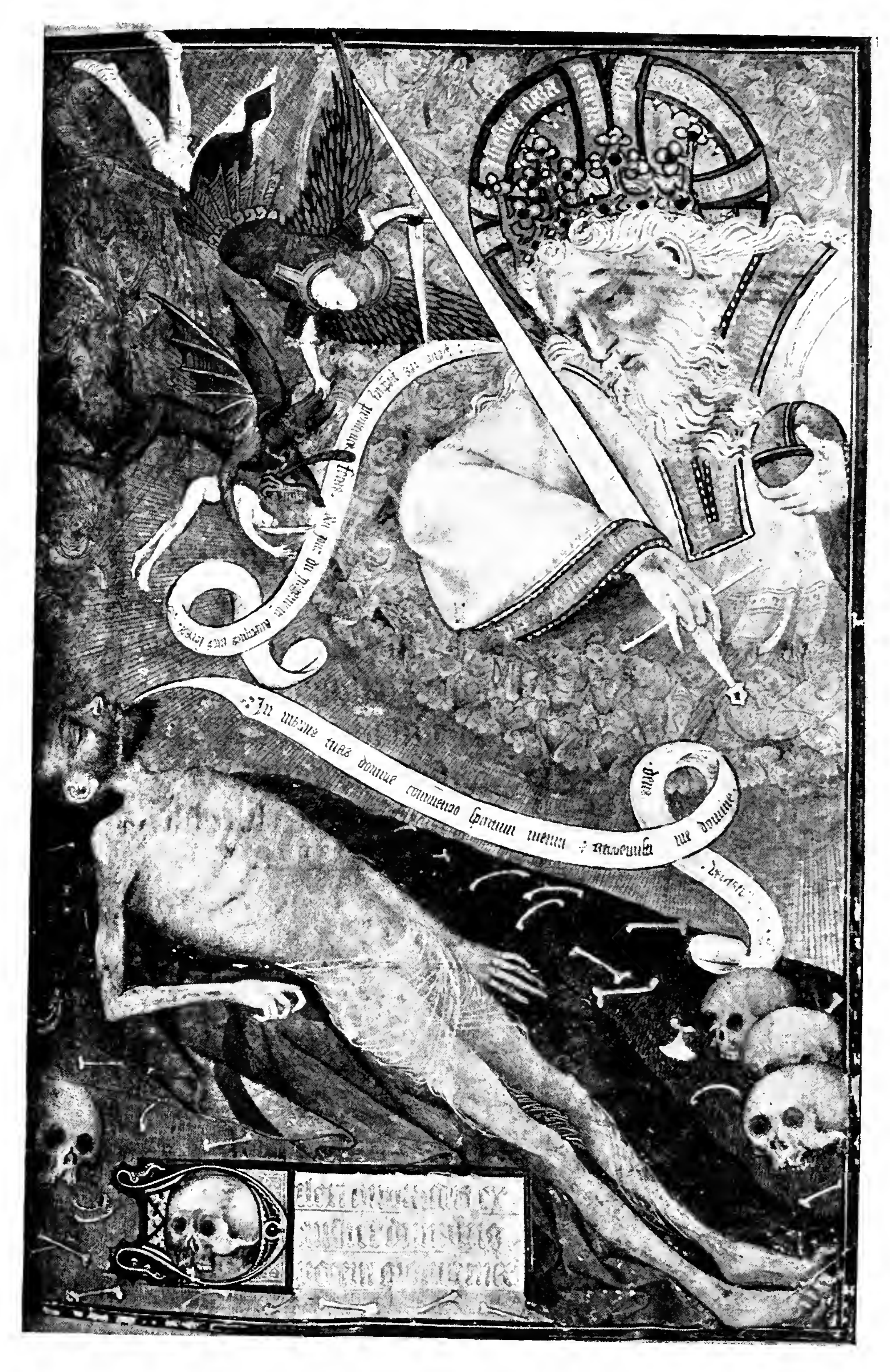


Fig. 195. — Le mort en présence de Dieu.

Bibl. Nat. Miniature du ms. latin 9471.

est déjà commencée : le ventre se fend, comme un fruit trop mûr, et on voit des vers en sortir.

De semblables images vont au delà des limites de l'art ; la vue en est presque insoutenable. Nous sentons heureusement tout au fond de nous-même un sourd bouillonnement de vie qui nous rassure. Nous savons que nous serons ainsi, mais nous ne le croyons pas. Néanmoins, l'épreuve est rude ; une foi robuste, une espérance indéfectible furent nécessaires aux générations qui osèrent ainsi regarder la mort en face.

Toutes ces effigies ont été faites entre 1526 et 1557[1]. A la même époque, le



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 196. — Cadavre sculpté.
Église Saint-Samson à Clermont d'Oise.

XVIe siècle élevait à la Mort la fameuse statue du cimetière des Innocents. Reléguée au Louvre, elle perd toute signification. Il fallait la voir au milieu de notre vieux Campo Santo pour comprendre son air dominateur ; c'était un souverain au milieu de ses sujets[2].

Aucun siècle ne fut plus familier avec la mort que le XVIe ; ces générations semblent avoir fait amitié avec elle ; ils mettent partout son image. Le père de famille qui se fait bâtir une maison y inscrit la pensée de la mort. Au-dessus de la

1. Le cadavre de Gisors porte la date de 1526. Celui de Clermont d'Oise est une imitation de celui de Gisors. Le bas-relief de Boisrogue (aux environs de Loudun) est du même temps. On y lit la même inscription qu'à Gisors :

Quisquis ades tu morte cades...

(Cette formule, pour le dire en passant, est ancienne, on la rencontre déjà sur le tombeau de Renault de Breban, maître ès arts de l'Université de Paris, mort en 1437 ; Lebeuf, *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*, t. IV, p. 264.) Le cadavre de la cathédrale de Moulins porte la date de 1557. Le cadavre de la cathédrale de Châlons-sur-Marne est peut-être un fragment détaché d'un tombeau (fig. 197). Il est beaucoup plus noble et rappelle l'art de Jean Goujon.

2. Le fameux squelette de Bar-le-Duc, sculpté par Ligier Richier, date de 1545. Voir *Réunion des Soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1888, p. 853.

porte d'un hôtel de Périgueux est gravé cet avertissement : *Memento mori.* Sur la cheminée d'une maison des environs d'Yvetot[1], on voit une tête de mort posée sur des os décharnés, et on lit : « Pensez à la mort — mourir convient — peu en souvient — souvent avient. »

Et le vieux Normand, qui a cru faire sagement en associant la mort à toutes les pensées de ses descendants, a écrit : « Ces cheminées fit faire Robert Beuvry, pour Dieu, pour les trépassés, 1503. »

C'est la haute cheminée, devant laquelle toute la famille se rassemble, qui a mission de parler de la mort.

La cheminée du château de Coulonges-les-Royaux porte cette inscription : *Nascendo quotidie morimur*[2].



Fig. 197. — Cadavre sculpté.
Cathédrale de Châlons-sur-Marne.

A Sonneville, en Normandie, on voit d'un côté de la cheminée le portrait du premier propriétaire, et, de l'autre, une tête de mort. On appelait cela « le miroir de l'homme[3] » : on pouvait se voir là tel qu'on serait un jour. Tout à côté, le père de famille a fait graver cette inscription digne de la cellule d'un chartreux : « Il faut mourir. J'attends l'heure de la mort. 1533. » — *Hodie mihi cras tibi*, dit une autre cheminée[4], éloquente comme un tombeau.

A la table de famille même, sur le pot de terre qui contient le cidre ou le vin, on lit : « Pense à la mort, povre sot[5]. »

Ces petites choses longtemps dédaignées, l'inscription d'un vase de terre, la sentence gravée sur une porte, sur la plaque du foyer, sur le manteau de la cheminée, nous font mieux connaître l'ancienne France que l'*Heptameron* ou le *Pantagruel.* Voilà donc ce qu'étaient ceux dont on ne parle pas. Quel profond sérieux chez ces vieilles générations ! Quelle austérité ! Quelle tristesse chrétienne !

Cette grave manière d'envisager la vie n'était assurément pas nouvelle. La pensée de la mort est « la pensée de derrière la tête » du chrétien ; elle lui permet d'estimer les hommes et les choses à leur prix. Dès le XII[e] siècle, des poètes élo-

1. Au Fay, près d'Yvetot.

2. Cette cheminée est aujourd'hui au château de Terre-Neuve à Fontenay-le-Comte (Vendée).

3. *Hoc est speculum hominis*, dit l'inscription qui accompagne une tête de mort sculptée sur une maison de Caen.

4. Au Musée de Dôle.

5. Au Musée de Rouen.

quents avaient chanté la toute-puissance de la mort. Hélinand, moine de Froimont, écrivit en français un poème sur la mort, dont nous sentons encore aujourd'hui la mâle beauté; pendant le XIIIe siècle, on en fit dans les couvents des lectures publiques [1].

Hélinand chante le néant des grandeurs, Innocent III, dans son *De contemptu mundi*, jette l'anathème à la chair [2]. Le moyen âge n'a rien écrit de plus sombre : la laideur de la vie et l'horreur de la mort y sont peints en traits presque repoussants. Ce pape tout-puissant est aussi triste sur le trône de saint Pierre que Job sur son fumier. Il nous fait sentir l'odeur du cadavre, il nous montre le travail de la décomposition, il répète avec la Bible : « J'ai dit à la pourriture : Tu es mon père et ma mère, et j'ai dit aux vers du sépulcre : Vous êtes mes frères. »

Il serait facile de citer plusieurs sombres pages du XIIIe siècle que la pensée de la mort a inspirées [3]. Ces livres, néanmoins, ne modifièrent en rien le caractère de ce temps; aucune de ces tristes pensées n'effleura la sérénité des artistes; jamais l'art chrétien n'apparut si pur, si consolateur; la douleur et la mort semblent en être bannies.

Mais vers la fin du XIVe siècle on s'aperçoit qu'on est entré dans un monde nouveau. Les artistes ont une autre âme, moins haute, moins sereine, plus prompte à s'émouvoir; l'enseignement de Jésus-Christ les touche moins que ses souffrances; l'art pour la première fois exprime la douleur. C'est à peu près au même moment qu'il s'essaie à représenter la mort. On pourrait presque dire qu'un nouveau moyen âge commence vers la fin du règne de Charles V.

Ce profond changement ne sera parfaitement compris que le jour où l'on aura écrit l'histoire des ordres mendiants au XIIIe et au XIVe siècle. Les Franciscains et les Dominicains, en parlant sans cesse à la sensibilité, finirent par transformer le tempérament chrétien; ce sont eux qui ont fait pleurer toute l'Europe sur les plaies de Jésus-Christ; et ce sont eux aussi qui ont commencé à épouvanter les foules en leur parlant de la mort. Je suis convaincu que la première pensée de cette danse macabre, que nous allons étudier, appartient aux prédicateurs franciscains ou dominicains [4].

1. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, XXIX, 108. Les *Vers de la mort* d'Hélinand ont été publiés en 1905 par Wulff et Wulberg (*Anciens textes français*). Suivant les éditeurs, le poème d'Hélinand a été écrit entre 1193 et 1197.

2. *Patrol.*, t. CCXVII, col. 701 et suiv. Le *De contemptu mundi* a été écrit par Innocent III avant son élévation au pontificat. Voir A. Luchaire, *Innocent III, Rome et l'Italie*, p. 7 et suiv.

3. Notamment, Mazarine, ms. n° 980, f° 83 v°.

4. L'ébranlement moral que durent produire les grandes pestes, à partir de 1348, fut sans doute aussi pour quelque chose dans cette exaltation de la sensibilité.

II

On peut considérer le « dit des trois morts et des trois vifs » comme une première et timide ébauche de la danse macabre. On connaît la légende : trois morts se dressent soudain devant trois vivants qui reculent d'horreur ; les morts parlent, et les vivants font sur eux-mêmes un salutaire retour. C'est au XIII[e] siècle que cet étrange sujet entra dans la littérature : Baudoin de Condé, Nicolas de Margival et deux poètes anonymes écrivirent sur ce thème quatre petits poèmes qui ne diffèrent que par quelques détails [1].

Les trois vivants sont trois jeunes gentilshommes du plus haut rang : l'un est duc, l'autre, comte, le troisième, fils de roi. Voici qu'à l'extrémité d'un champ, ils se trouvent tout d'un coup dans un vieux cimetière [2], où trois morts sont debout et semblent les attendre ; leur linceul laisse voir leurs os décharnés. A cette vue les trois jeunes hommes frémissent « comme feuilles de tremble [3] ». Ils s'arrêtent soudain, et les morts commencent à parler. De leurs bouches, « où il ne reste plus de dents », sortent de graves paroles. « J'ai été pape », dit le premier. « J'ai été cardinal », dit le second. « J'ai été notaire du pape », dit le troisième [4]. Et ils reprennent : « Vous serez comme nous sommes ; d'avance, mirez-vous en nous [5] ; puissance, honneur, richesse ne sont rien ; à l'heure de la mort il n'y a que les bonnes œuvres qui comptent. » Les trois jeunes hommes, profondément émus, écoutent ces paroles qui viennent d'un autre monde, et croient entendre la voix de Dieu.

Une telle légende est mieux qu'un conte pieux imaginé par quelque moine : on y sent la collaboration du peuple. Terreur qu'inspire le vieux cimetière, effroi des rencontres qu'on peut faire aux carrefours quand la nuit tombe, toute la poésie des contes d'hiver est ici condensée.

Très célèbre au XIII[e] et au XIV[e] siècle, copié et recopié, le « dit des trois morts et des trois vifs » n'inspira pourtant guère les artistes. Je ne parle pas d'une élégante miniature qui accompagne, dans un manuscrit du XIII[e] siècle, le poème de Baudoin de Condé (fig. 198) [6] : ce fut la tentative isolée d'un artiste qui illustrait un livre [7].

1. Les quatre poèmes ont été publiés par A. de Montaiglon dans l'*Alphabet de la Mort d'Hans Holbein*, in-8°, s. d.
2. « Un vieil âtre », *Premier dit anonyme*.
3. Nicolas de Margival.
4. *Premier dit anonyme*.
5. Baudoin de Condé.
6. Arsenal, ms. n° 3142, f° 311 v°. Les morts sont des squelettes enveloppés dans leur linceul. Les jeunes gens portent la longue robe du XIII[e] siècle. Pour se rassurer, les deux premiers se tiennent par la main. A la B. N., le manuscr. franç. 378 nous montre, au f° 1, une copie médiocre de la miniature du manuscrit de l'Arsenal.
7. Je dois dire cependant qu'un document signale un tableau du commencement du XIV[e] siècle qui représentait la légende « des trois morts et des trois vifs » (*Bullet. de la Soc. des antiq. de France*, 1905, p. 135).

La légende n'entre vraiment dans l'art qu'au moment où la pensée de la mort commence à peser lourdement sur les âmes, c'est-à-dire à la fin du XIVe siècle. Je la rencontre vers 1400 dans un des livres d'Heures du duc de Berry[1]; le sujet dut lui plaire, car, en 1408, il le fit sculpter au portail de l'église des Innocents, où il voulait avoir son tombeau[2]. A partir de ce moment, la légende ne cessa plus d'inspirer les artistes; sa vogue se soutint jusqu'au milieu du XVIe siècle, et même au delà[3].

Un fait digne de remarque est que les artistes suivent deux traditions diffé-



Fig. 198. — Le « dit des trois morts et des trois vifs ».
Arsenal. Miniature du ms. 3142.

rentes. Au début du XVe siècle, ils représentent les trois jeunes gens à pied, comme les poèmes du XIIIe siècle les y invitaient, mais bientôt ils prennent l'habitude de les représenter à cheval, et, à la fin du XVe siècle, c'est la règle.

Il ne faut pas croire que les peintres aient pris d'eux-mêmes cette liberté : ces deux traditions artistiques correspondent à deux traditions littéraires.

On imprima, à la fin du XVe siècle, une version de la *Légende des trois morts et des trois vifs* sensiblement différente des quatre petits poèmes que nous avons cités[4]. Le récit est mis dans la bouche d'un solitaire, et il le présente comme une vision qui lui a été envoyée par Dieu.

1. B. N., latin 18014, f° 282.

2. On a cru qu'il avait choisi ce sujet en mémoire de son neveu, le jeune duc d'Orléans, récemment assassiné.

3. A l'église de Saint-Georges-sur-Eure (Eure), un artiste inconnu peignit encore les trois morts et les trois vifs en 1554. *Réunion des Soc. des Beaux-Arts des départem.*, 1900, p. 139.

4. C'est le texte que donne Guyot Marchant à la suite de son édition de la *Danse macabre*.

Un jour, devant son pauvre ermitage, il a vu apparaître trois cadavres hideux :

Les trous des yeux et ceux du nez ouverts.

Dans le même moment il vit arriver

Sur leurs chevaux trois beaux hommes tout vifs.



Fig. 199. — Le « dit des trois morts et des trois vifs ».
Heures de Jean du Pré.

Telle fut la stupeur des trois cavaliers, en apercevant les trois cadavres, qu'ils faillirent se laisser choir de leurs montures ; l'un lâcha la laisse de son chien, et l'autre abandonna son faucon.

Les morts, cependant, apostrophent les trois vivants, et ils parlent avec une éloquence qu'ils sont bien loin d'avoir dans nos poèmes du XIIIe siècle. L'un prononce des paroles pleines d'un effrayant mystère : « Vous mourrez, dit-il en substance, et vous connaîtrez bientôt la suprême épouvante ; car il se passe au moment de la mort des choses si terribles que, même si Dieu le permettait, nous ne voudrions pas revivre. » Un autre menace, et il y a dans ses paroles un étrange accent de haine : « Quand je vois vos crimes, dit-il, et les souffrances de ceux qui pour vous labourent tout nus, qui crient et bâillent de faim, je pense souvent que la ven-

geance de Dieu va être soudaine, et qu'il ne vous laissera même pas le temps de dire merci. » — Les trois vivants sentent leur raison vaciller. Il y a là heureusement une croix qu'ils invoquent pour leur corps et pour leur âme, et alors la lumière se fait dans leur esprit : ils comprennent que Dieu a voulu les avertir et les sauver; les paroles qu'ils prononcent édifient l'ermite lui-même.

Tel est ce poème qui l'emporte sur les autres par l'originalité des détails. A quelle époque remonte-t-il ? C'est ce qu'il est difficile de dire. Une chose pourtant me paraît certaine, c'est qu'il était déjà répandu en Europe, sous cette forme, dès le XIVe siècle. La preuve est qu'il a inspiré la fameuse fresque du Campo Santo de Pise. Les cavaliers, qui s'arrêtent devant les trois morts[1], les rencontrent précisément devant un ermitage, et un anachorète leur présente, écrite sur un rouleau, la moralité que comporte leur aventure. C'est, sans aucun doute, la vision de l'ermite à peu près telle que nous venons de la raconter.

En France, ce poème ne semble avoir été connu des artistes qu'au cours du XVe siècle.

Vers 1450, les miniaturistes qui enluminent les livres de prières, les peintres qui décorent les églises de campagne, plus tard les artistes qui dessinent les bois des livres d'Heures ne manquent jamais de mettre en présence des trois morts *trois cavaliers* (fig. 199). Toutes les indications que donne le poète sont scrupuleusement suivies : on voit la croix de pierre du carrefour, le chien de chasse qui s'enfuit, le faucon qui s'envole; souvent même, l'ermite, assis près de sa cabane, médite sur cette vision que Dieu lui envoie, en égrenant son rosaire.

Le clergé du XVe siècle adopta un récit qui lui sembla très propre à émouvoir les fidèles. Le « dit des trois morts et des trois vifs » fut un des sujets qui furent le plus souvent proposés aux peintres décorateurs, et on le rencontre encore aujourd'hui dans un grand nombre d'églises. Il n'appartient en propre à aucune région : la Normandie, la Lorraine, les provinces du Centre et du Midi nous en offrent des exemples[2]. Il fut parfois associé au jugement dernier et aux supplices de l'enfer. Le rapprochement parlait de lui-même : toutes les pensées que la mort peut faire naître se présentaient à la fois à l'esprit du spectateur[3].

1. Les morts, au lieu d'être debout, sont couchés dans leur cercueil.

2. Une des plus anciennes représentations de la légende se voit à Sainte-Ségolène de Metz. C'est une fresque de la fin du XIIIe siècle qui ressemble fort à la miniature du manuscrit de l'Arsenal que nous avons reproduite (*Bullet. mon.*, T. XX, p. 195). On voit d'autres représentations du « dit des trois morts et des trois vifs » à Fontenay, Bénouville, Vaux-sur-Aure (Calvados) ; Clermont (Mayenne) ; Jouhé, Antigny (Vienne) ; Verneuil (Nièvre) ; Ennezat (Puy-de-Dôme) ; Rocamadour (Lot) ; Saint-Riquier (Somme) ; Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle); Briey (Meurthe-et-Moselle), sculptures de la chapelle du cimetière.

3. A Ennezat (Puy-de-Dôme), on voit d'un côté de l'église une peinture murale représentant les trois morts et les trois vifs, et, en face, le jugement dernier. On sait que les deux sujets ont été également rapprochés au Campo Santo de Pise.

III

Dans le « dit des trois morts et des trois vifs », la mort se présente, sans doute, sous un aspect redoutable; mais, au fond, elle est pleine de clémence. Elle parle rudement aux grands de ce monde, mais elle leur laisse un délai; elle ne met pas sa main sèche sur leur épaule. Elle a été suscitée par Dieu pour émouvoir le pécheur, non pour le frapper.

Dans la danse macabre, au contraire, toute idée de pitié disparaît.

Il faut montrer d'abord cette terrible danse macabre dans son cadre ordinaire. Il y a, à Rouen, un vieux cimetière du XVIe siècle qu'on appelle l'aître Saint-Maclou[1]. C'est un des lieux les plus émouvants de cette ville chargée de souvenirs. La terre consacrée, où dormirent tant de générations, où la moindre pluie découvrait jadis des milliers de petits cailloux blancs, — qui étaient des dents, — est maintenant le préau d'une école primaire. La gaieté de la verdure, les rondes des petites filles font avec tout ce qui vous entoure un contraste si fort, qu'on se sent plus ému qu'on ne serait en présence d'une œuvre sublime. Jamais la vie et la mort n'ont été opposées avec tant de naïveté. Tout autour du cimetière règne un cloître que surmonte un charnier. C'est là que s'entassaient jadis les os des anciens morts dépossédés de leurs fosses par des morts nouveaux. Une frise en bois sculpté décore chacun des étages du cloître : les tibias, les vertèbres, les os du bassin, le cercueil, la pelle du fossoyeur, le bénitier du prêtre, la clochette de l'acolyte forment une guirlande funèbre. Chacune des colonnes du cloître est ornée d'un groupe en relief, où l'on reconnaît, ou plutôt où l'on devine les couples d'une danse macabre[2]. Un mort sorti du tombeau prend par la main le pape, l'empereur, le roi, l'évêque, le moine, le laboureur, et les entraîne d'un pas rapide. Brièveté de la vie, incertitude du lendemain, néant de la puissance et de la gloire : voilà les grandes vérités que proclame cette danse macabre. De telles pensées, évoquées près de ce charnier, entraient profondément dans les âmes.

Plus fortement encore devait agir la danse macabre peinte, à Paris, au cimetière des Innocents. C'était, au XVe siècle, un lieu plein d'une violente poésie. Ce vieux sol, où tant de morts avaient reposé[3], était regardé comme sacré. Un évêque de Paris, qui ne put y être enseveli, demanda par son testament qu'on mît au moins

1. Commencé en 1526.

2. Il faut s'aider des anciens dessins de Langlois. Ils se trouvent dans son *Essai historique sur la danse des morts*, Rouen, 2 vol., 1851.

3. Le cimetière remontait probablement à l'époque gallo-romaine. Il bordait une des grandes voies de Lutèce.

dans sa fosse un peu de la terre des Innocents[1]. Pourtant, les morts ne restaient pas longtemps dans cette terre sainte; sans cesse ils devaient faire place aux nouveaux venus, car vingt paroisses avaient le droit d'ensevelir dans l'étroit enclos. Et il y avait alors entre les morts une égalité parfaite : les riches n'avaient pas, comme aujourd'hui, pignon sur rue au cimetière. Quand le temps était venu, on vendait leur pierre tombale[2], et leurs os allaient s'entasser dans les charniers qui surmontaient le cloître. A toutes les ouvertures se montraient des milliers de crânes sans nom ; le maître des requêtes, comme dit Villon, ne se distinguait plus du porte-panier. On comprend que le poète soit venu là chercher l'inspiration : tout ce qu'on voyait ébranlait l'âme. C'était, adossée à l'église des Saints-Innocents, la cellule de la recluse, murée dans sa prison comme les morts dans leur tombeau[3] ; c'était la colonne creuse, où s'allumait le soir une lampe pour écarter les revenants et « cette chose qui se promène dans les ténèbres[4] » ; c'était la légende « des trois morts et des trois vifs » sculptée au portail de l'église; c'était surtout la danse macabre, peinte dans le cloître.

La danse macabre que nous rencontrons ici pour la première fois avait de lointaines origines[5]. Dès le XII[e] siècle on la voit poindre, car elle est en germe dans les vers d'Hélinand. Cette mort qui va à Rome prendre les cardinaux, à Reims, l'archevêque, à Beauvais, l'évêque, qui s'empare du roi, du pauvre, de l'usurier, du jouvenceau, de l'enfant, cette mort que le poète appelle « la main qui tout agrape », n'a-t-elle pas déjà l'air de conduire une danse macabre?

Dès le XIV[e] siècle, l'idée d'un défilé de toutes les conditions humaines en marche vers la mort apparaît clairement.

1. Louis de Beaumont de la Forest, mort en 1492, *Gallia christiana*, t. VII, col. 154.

2. L'architecte de Charles V, Raymond du Temple, en acheta de fort belles pour en faire des marches d'escalier dans la tour du Louvre.

3. Il y a eu des recluses au cimetière des Innocents pendant tout le XV[e] siècle. Louis XI avait une vénération particulière pour l'une d'elles, Alix la Bourjotte, à qui il fit faire une plate-tombe de cuivre. Lebeuf, *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*, édit. de 1883, t. I, p. 47.

4. *De negotio perambulante in tenebris*, tel est le titre d'un chapitre du *Speculum spiritualium* sur les apparitions nocturnes, Paris, Hopyl, 1510, in-8°.

5. On a donné du mot *macabre* une foule d'étymologies inacceptables. On est allé jusqu'à le faire dériver de l'arabe *magabir* qui voudrait dire tombeau. Une seule explication paraît raisonnable. Le mot *macabre*, ou plutôt *macabré* (comme on a écrit jusqu'au XVII[e] siècle), est la forme populaire du nom des Macchabées. La danse macabre s'appelait en latin *Macchabaeorum chorea*, en hollandais *Makkabeus danz*. La danse macabre est donc liée par des fils mystérieux au souvenir des Macchabées. Aucun document n'a encore permis d'expliquer clairement cela. Je ferai remarquer pourtant que l'Église du moyen âge priait pour les défunts en s'autorisant d'un passage du livre des Macchabées (XII, 43) qu'on récitait aux messes des morts : *Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare ut a peccatis solventur.* — L'expression « danse *macabré* » remonte au XIV[e] siècle. Au XV[e] siècle on n'en savait déjà plus le sens. Le moine anglais Lydgate croit que Macabré est un docteur, et nos imprimeurs français s'imaginent que c'est un poète allemand, c'est pourquoi, dans l'édition latine de la danse macabre, il est dit que les vers ont été traduits de l'allemand. Gaston Paris, d'habitude si pénétrant, a commis ici une erreur analogue (*Romania*, XXIV, p. 130). Il a avancé que ce nom de Macabré pourrait fort bien être celui de l'artiste qui peignit la première danse macabre. Il y a là une véritable impossibilité : jamais au moyen âge une œuvre d'art, si célèbre fût-elle, n'a été désignée par le nom de son auteur.

J'ai eu la bonne fortune de rencontrer, dans un manuscrit de la Bibliothèque Mazarine, un petit poème latin du commencement du XIVe siècle qu'on peut considérer comme la plus ancienne de nos danses macabres[1]. Des personnages rangés dans une espèce d'ordre hiérarchique, le roi, le pape, l'évêque, le chevalier, le médecin, le logicien, le jeune homme, le vieillard, le riche, le pauvre, le fou, se plaignent tour à tour de mourir et pourtant marchent à la mort. « Je marche à la mort, dit l'évêque, bon gré mal gré, j'abandonne la crosse, les sandales et la mitre[2]. » — « Je marche à la mort, dit le chevalier, j'ai vaincu dans maint combat, mais je n'ai pas appris à vaincre la mort[3]. » — « Je marche à la mort, dit le logicien, j'enseignais aux autres l'art de conclure, cette fois c'est la mort qui a conclu contre moi[4]. » On croirait entendre déjà les vers qui accompagnent la danse macabre du cimetière des Innocents.

Le petit poème de la Bibliothèque Mazarine ressemble à l'ébauche d'une *Moralité*. Il est impossible, en le lisant, de ne pas songer à ces drames liturgiques, où les personnages défilent les uns après les autres devant le spectateur en récitant chacun un verset.

Ce n'est pas là une simple conjecture; des documents prouvent que la danse macabre s'est présentée d'abord sous la forme d'un drame. Voici un témoignage qui a échappé jusqu'ici aux historiens de l'art. L'abbé Miette, qui étudia les antiquités de la Normandie avant la Révolution, eut entre les mains une pièce précieuse aujourd'hui perdue. Il trouva dans les archives de l'église de Caudebec un curieux document, d'où il résultait qu'en 1393 on avait dansé dans l'église même une danse religieuse fort semblable à un drame. Il la décrit ainsi : « Les acteurs représentaient tous les états, depuis le sceptre jusqu'à la houlette. A chaque tour il en sortait un, pour marquer que tout prenait fin, roi comme berger. Cette danse sans doute, ajoute-t-il, n'est autre que la fameuse danse macabre[5]. » Combien il est fâcheux que l'abbé Miette n'ait pas pris la peine de transcrire le document au lieu de le résumer dans cette langue surannée et si peu précise. Le doute pourtant n'est pas possible : à Caudebec, à la fin du XIVe siècle, on jouait la danse macabre dans l'église. Si les personnages parlaient, — ce qui est très vraisemblable, — ils devaient prononcer des paroles fort analogues à celles que nous donne le manucsrit de la Mazarine.

1. Mazarine, ms. n° 980, f° 83 v°.

2. Vado mori, presul, baculum, sandalia, mitram,
Nolens sive volens, desino. Vado mori.

3. Vado mori, miles, belli certamina victor,
Mortem non didici vincere. Vado mori.

4. Vado mori, logicus. Aliis concludere novi ;
Conclusit breviter mors mihi. Vado mori.

5. Bibliothèque de Rouen, manuscrit 2215, Y, 39, f° 69.

La mort jouait-elle son rôle à Caudebec? Voyait-on un cadavre entrer dans la ronde, prendre le vivant par la main et l'entraîner vers le tombeau? Voilà ce qu'il importerait de savoir. Car le trait de génie fut de mêler les morts aux vivants. Qui donc osa le premier réaliser ce cauchemar? Aucun document ne nous l'apprend, mais nous pouvons presque le deviner. Plusieurs danses macabres peintes présentent, en effet, un détail singulier. A la Chaise-Dieu, à Bâle, à Strasbourg, on voit encore, ou l'on voyait jadis un religieux parlant à des auditeurs groupés au pied de sa chaire[1] : c'est le prologue du drame. Parfois une scène biblique accompagne ce premier tableau : Adam et Ève tentés par le serpent mangent le fruit défendu[2], puis la danse macabre se déroule.

Ces épisodes sont un trait de lumière. Il devient évident que la plus ancienne danse macabre fut l'illustration mimée d'un sermon sur la mort. Un moine mendiant, franciscain ou dominicain[3], imagina, pour frapper les esprits, de mettre en scène les grandes vérités qu'il annonçait. Il expliquait d'abord que la mort était entrée dans le monde par la désobéissance de nos premiers parents, puis il montrait les effets de la malédiction divine. A son appel s'avançaient des figurants costumés en pape, en empereur, en roi, en évêque, en abbé, en soldat, en laboureur; et, chaque fois, un être hideux surgissait, une sorte de momie enveloppée dans son linceul, qui prenait le vivant par la main et disparaissait avec lui. Bien réglée, la scène devait remuer profondément les spectateurs. Les moines mendiants avaient éprouvé depuis longtemps l'effet des sermons mimés : on sait qu'ils prêchaient la Passion en la faisant représenter au fur et à mesure dans l'église[4].

Voilà, sans aucun doute, la véritable origine de la danse macabre. Il est possible que le drame soit resté lié à un sermon pendant fort longtemps. Lorsque, en 1453, les Franciscains de Besançon, à la suite de leur chapitre provincial, firent représenter la danse macabre dans l'église Saint-Jean[5], un sermon l'accompagnait peut-être encore. Pourtant, un document un peu plus ancien établit qu'au xv[e] siècle la danse macabre était déjà sortie de l'église, et se jouait sur les tréteaux comme une simple *Moralité*. En 1449, le duc de Bourgogne, étant dans sa ville de Bruges, fit représenter, « dans son hôtel », le *Jeu de la danse macabre*. Un peintre, Nicaise de Cambrai, qui avait sans doute dessiné les costumes, était au nombre des acteurs[6].

1. Un religieux se voit aussi à l'aître Saint-Maclou, au premier pilier du cloître.

2. A la Chaise Dieu, le serpent qui apparaît dans l'arbre a une tête de mort.

3. Franciscain probablement. La mort fut de bonne heure un des thèmes de la littérature et de l'art des Franciscains. On voit à Assise, dans l'église inférieure, une fresque qui représente saint François montrant un squelette. Une fresque analogue se voit dans la salle capitulaire de l'église Saint-Antoine à Padoue.

4. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, t. I, p. 313 et suiv. Il y a, dans la *Danse macabre* de Guyot Marchant, un vers très significatif. Le mort qui emmène le Cordelier lui dit :

Souvent avez prêché de mort.

C'est le prédicateur de la danse macabre entrant lui-même dans la danse.

5. Le document est dans le *Supplément* de Du Cange au mot : Macchabæorum chorea.

6. Document publié par De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, partie II, volume I, p. 393.

Jouée dans l'église au XIV[e] siècle, la danse macabre fut peinte au XV[e]. Ici encore le drame a précédé l'œuvre d'art.

On ne connaît pas de danse macabre peinte plus ancienne que celle du cimetière des Innocents. Le *Journal d'un bourgeois de Paris* nous en donne exactement la date : « L'an 1424 fut faite la danse macabre aux Innocents, et fut commencée environ le moys d'août et achevée au carême ensuivant[1]. » Il n'y a rien de plus ancien dans l'Europe entière. Malheureusement l'aînée des danses macabres a été détruite. Au XVII[e] siècle, pour agrandir une des rues voisines, on démolit le charnier qui la bordait, et la vieille fresque disparut sans qu'aucun artiste ait daigné en prendre une copie[2].

Il importe pourtant de se faire une idée de la première de nos danses macabres, et on va voir qu'on le peut.

Il y a, à la Bibliothèque Nationale, deux manuscrits de Saint-Victor, qui nous donnent un long dialogue en vers français entre des morts et des vivants[3]. Or, en tête des deux volumes, dans les deux tables des matières, on lit cette rubrique, qu'accompagne le chiffre exact de la page où commence le dialogue : « Les vers de la danse macabre, tels qu'ils sont au cimetière des Innocents[4]. » Aucun doute n'est possible : nous avons là une copie authentique des vers qui étaient inscrits sous les personnages de la fresque. Les deux manuscrits de Saint-Victor paraissent être de la première moitié du XV[e] siècle, et de fort peu postérieurs à la peinture[5] ; les vers ont été transcrits par quelque religieux de l'abbaye dans toute leur nouveauté.

Voilà un point acquis. Grâce aux manuscrits de Saint-Victor (qui concordent parfaitement), nous connaissons les noms des personnages que l'artiste avait peints, nous savons leur nombre, nous les voyons dans l'ordre où ils se présentaient au spectateur.

Il y a là déjà de quoi satisfaire ; mais on peut pousser plus avant.

Guyot Marchant, l'imprimeur parisien, fit paraître, en 1485, la première édition

1. *Journal d'un bourgeois de Paris*, Paris, 1881, p. 203. On a prétendu qu'il s'agissait d'une représentation de la danse macabre donnée pendant sept mois consécutifs au cimetière des Innocents. L'hypothèse ne peut se soutenir. Quelques pages plus loin, le même bourgeois dit dans son *Journal* que Frère Richard prêcha au cimetière des Innocents « *à l'endroit* de la danse macabre » (p. 234), c'est-à-dire, suivant l'interprétation de L. Dimier (*La Danse macabre*), *en face* de la danse macabre. Il s'agit donc bien d'une fresque qui était connue de tout le monde.

2. Il y a, au Cabinet des Estampes, dans l'œuvre de della Bella, des gravures qui sont données comme des copies de la danse macabre du cimetière des Innocents. L'erreur est manifeste. *La Mort emportant l'enfant*, que nous donne della Bella, œuvre d'une science irréprochable, n'a pu être peinte qu'à la fin du XVI[e] siècle.

3. B. N., latin 14904 et franç. 25550.

4. On lit dans le manuscrit latin 14904 : « La danse macabre, prout est apud S. Innocentem », et dans le manuscrit 25550 : « Dictamina choreæ Machabre quæ sunt apud Innocentes Parisiis ».

5. Le manuscrit latin 14904 ne contient guère que des traités de Gerson et de Nicolas de Clemengis. On lit au bas d'un de ces traités la date de 1429. Le manuscrit ne semble pas de beaucoup postérieur.

de sa *Danse macabre*[1]; des gravures sur bois, du plus beau caractère, illustrent un dialogue entre les morts et les vivants. Or, si on lit avec quelque attention les vers qui accompagnent les gravures, on s'aperçoit tout de suite que ce sont précisément ceux des deux manuscrits de Saint-Victor. Guyot Marchant avait donc tout simplement copié les inscriptions du cimetière des Innocents.

Mais, s'il a copié les vers, n'a-t-il pas copié aussi les personnages? Et ses fameuses gravures ne seraient-elles pas, par hasard, la reproduction pure et simple de la danse macabre de 1424? S'il en est ainsi, nous ne devons rien regretter, et l'œuvre que nous croyions perdue, nous l'avons.

Il ne faut pourtant pas trop se hâter de conclure. Il me paraît certain que la *Danse macabre* de Guyot Marchant est une imitation de la danse macabre des Innocents, mais ce n'est pas une copie servile. Plusieurs petits détails le prouvent. Il est évident, d'abord, que les costumes ont été rajeunis, car quelques personnages sont vêtus à la mode du règne de Charles VIII. Les souliers à bouts carrés, pour prendre un exemple, sont de cette époque, et non de 1424. En effet, pendant toute la première partie du siècle, et jusque vers 1480, on porta des souliers à bouts très pointus qu'on appelait souliers à la poulaine[2]. D'autre part, je remarque qu'une des gravures ne correspond pas exactement au texte qui l'accompagne. Dans Guyot Marchant le sergent d'armes est entraîné par un seul mort (fig. 203), tandis qu'au cimetière des Innocents il était certainement pris entre deux cadavres; le texte est formel :

Je suis pris de çà et de là,

dit le sergent.

Nous sommes donc avertis que la copie n'est pas parfaitement exacte; mais, d'autre part, il est visible que plusieurs traits sont fidèlement imités de l'original. L'empereur, par exemple, porte à la main la sphère du monde (fig. 200), et justement le texte lui fait dire :

Laisser faut la pomme d'or ronde.

L'archevêque, brusquement assailli par le mort, recule et renverse la tête en arrière; telle est précisément l'attitude qu'indiquent les vers :

Que vous tirez la tête arrière,
Archevêque !

dit le cadavre qui badine.

On pourrait faire d'autres remarques du même genre.

1. Cette première édition, moins complète que les suivantes, ne nous est connue que par un seul exemplaire conservé à la Bibliothèque de Grenoble. Champollion-Figeac a le premier étudié ce livre unique dans le *Magasin encyclopédique* de 1811, p. 355-369.

2. Quicherat, *Hist. du Costume*, p. 300.

Tenons donc les gravures de Guyot Marchant pour une imitation, mais pour une imitation un peu libre, de la fresque des Innocents.

A défaut de l'original, étudions la copie (fig. 200 à 204). Nous y voyons trente couples formés d'un vivant qu'un cadavre conduit. Quel est cet étrange compagnon? Est-ce la mort personnifiée trente fois? On le dit d'ordinaire, mais on se trompe. Les deux manuscrits de Saint-Victor n'appellent pas ce personnage « la Mort », mais « le mort[1] ». Guyot Marchant fait de même. Le couple est donc formé, comme dit le texte de la *Danse macabre*, « d'un mort et d'un vif ». Ce mort est le double du vif; il est l'image de ce que sera ce vivant tout à l'heure. On croyait, au moyen âge, qu'en écrivant avec son sang une formule sur un parchemin, et en se regardant ensuite dans un miroir, on se voyait tel qu'on serait après sa mort. Ce rêve est ici réalisé : le vivant voit d'avance sa figure posthume. Guyot Marchant avait d'ailleurs intitulé sa *Danse macabre : Le Miroir salutaire*. Il y a, dans les vers qui accompagnent les gravures, des traces curieuses de cette conception première.



Fig. 200. — La Danse macabre de Guyot Marchant.
Le pape et l'empereur.

L'empereur, par exemple, après avoir annoncé qu'il meurt à regret, ajoute ces vers singuliers :

Armer me faut de pic, de pelle
Et d'un linceul, — ce m'est grand peine.

Or, le mort qui le prend par la main est précisément drapé dans un linceul et porte sur l'épaule un pic et une pelle (fig. 200); tel il est, tel sera bientôt l'empereur. Le mort apparaît donc comme un type précurseur; c'est notre avenir qui marche devant nous. On comprend maintenant pourquoi on appelait la danse macabre « la danse *des morts* » et non « la danse de la Mort[2] ».

1. Dans le manuscrit latin 14904, une ou deux fois le copiste s'est trompé et au lieu d'écrire *le mort* a écrit : *la mort*.

2. Dans le « dit des trois morts et des trois vifs » la pensée est analogue. Ces trois morts sont en somme trois miroirs pour les vivants. Le cadavre sculpté dans les églises exprime une idée semblable. Dans plusieurs manuscrits enluminés, on voit un cadavre présentant à une femme un miroir; elle s'y regarde, et elle aperçoit, au lieu de sa figure, une tête de mort.

Cette idée, il est vrai, s'obscurcit aux approches du XVI[e] siècle ; plusieurs manuscrits, déjà tardifs, appellent le cadavre « la Mort », et non plus « le mort [1] ». Vers 1500, on ne savait plus ce que c'était que ce compagnon qui précède chacun des vivants. On eût bien étonné Holbein, si on lui eût dit que ce n'était pas la Mort.

Peut-être trouvera-t-on, comme nous, que la vieille conception était la plus formidable.

Au XV[e] siècle, les morts de la danse macabre ne sont pas des squelettes ; ce sont des cadavres desséchés. Certains sols ont la propriété de conserver les morts. On montre à Saint-Michel de Bordeaux et à Saint-Bonnet-le-Château [2], dans les ténèbres d'une crypte, de hideuses momies, qu'un long séjour dans l'argile a parcheminées ; on en montrait jadis de pareilles en plusieurs lieux. Voilà les modèles de nos artistes du moyen âge. Le cadavre momifié est plus effrayant que le squelette : il semble vivre encore d'une vie affreuse. Ces larves, qui dansent, sautent sur un pied, sont presque vraisemblables ; on dirait quelque svelte étudiant qui n'a ni ventre, ni mollet. La momie de nos danses macabres est à peine plus maigre que le *Voltaire* de Pigalle : elle a son sourire. On la voit qui fait mille grâces : elle se drape avec son linceul comme avec une écharpe ; pudique, elle voile un sexe qu'elle n'a plus. Elle est volontiers insinuante, persuasive : elle passe familièrement son bras sous le bras de sa victime. Elle ne marche pas, elle sautille, et semble régler son pas sur l'aigre musique d'un fifre.



Fig. 201. — La Danse macabre de Guyot Marchant.
Le cardinal et le roi.

Cette ironie du cadavre, ce rire qui ouvre sa mâchoire où il manque des dents, toute cette atroce gaieté que l'artiste a si bien rendue, le poète l'exprime aussi, mais avec plus d'âpreté encore. On est étonné de trouver les vers de la danse macabre si durs et parfois si cruels ; le sermon d'autrefois est devenu une satire.

Au curé, « qui mangeait les vivants et les morts », le poète annonce avec une joie féroce qu'il sera maintenant mangé des vers. L'abbé est grossièrement insulté :

1. B. N., franç. 1181 et franç. 1186 (fin du XV[e] siècle), franç. 25434 (vers 1500).

2. Loire.

« Recommandez l'abbaye à Dieu, lui dit le mort, son compagnon, elle vous a fait gros et gras ; vous n'en pourrirez que mieux :

Le plus gras est premier pourry [1].

Au bailli, le mort parle d'un ton menaçant. « Pour rendre compte de vos faits, dit-il, je vous ajourne au grand juge. » D'ordinaire le mort est moins tragique : il préfère railler. Il rit du bourgeois qui va abandonner ses rentes, du médecin qui n'a pas su se guérir, de l'astrologue qui cherchait sa destinée dans les étoiles, du grave chartreux qui va, lui aussi, entrer dans le branle :

Chartreux...
Faites-vous valoir à la danse !

Ce terrible mort n'a un peu de pitié que pour le pauvre laboureur :

Laboureur qui en soing et peine
Avez vécu tout votre temps,
. . . .
De mort devez être content,
Car de grand soucy vous délivre.

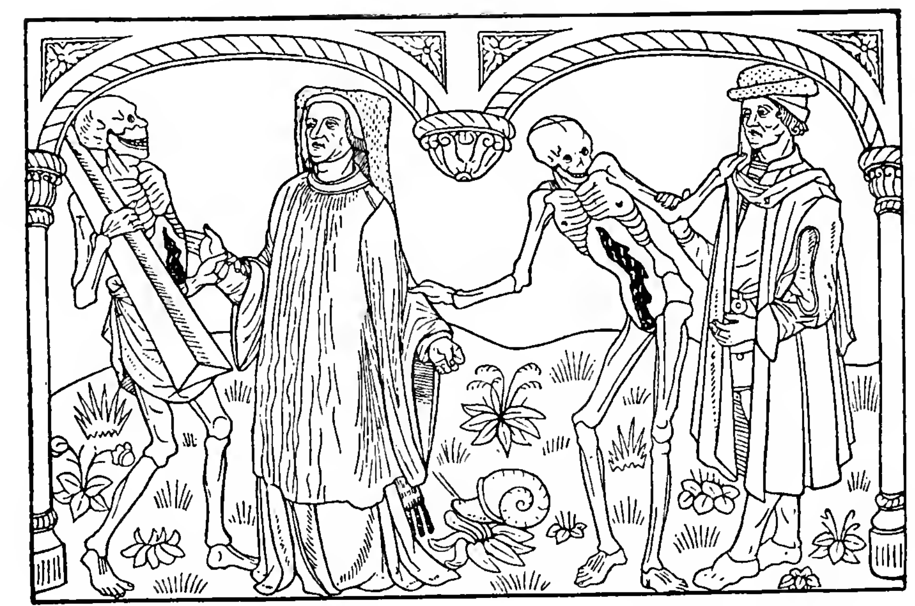


Fig. 202. — La Danse macabre de Guyot Marchant.
Le chanoine et le marchand.

On sent un état social où les abus deviennent lourds, où les privilégiés commencent à être sévèrement jugés : la mort, heureusement, est égale pour tous et remet tout dans l'ordre. Cette vieille société est pourtant solide ; elle semble bâtie pour l'éternité. Les vivants s'avancent suivant les lois d'une hiérarchie parfaite : en tête marche le pape, puis viennent l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le bailli, etc. Une si belle ordonnance paraît alors immuable comme la pensée de Dieu. On remarquera qu'un laïque alterne toujours avec un clerc [2] : ce sont là les harmonies que l'on admire dans une société bien réglée : aux hommes de pensée répondent les hommes d'action.

Ces vivants, que des cadavres entraînent en dansant, ne dansent pas ; ils marchent d'un pas déjà alourdi par la mort. Ils avancent parce qu'il le faut, mais tous se plaignent, aucun ne veut mourir. L'archevêque pense qu'il ne couchera plus « dans sa belle chambre peinte », le chevalier, qu'il n'ira plus le matin « réveiller les dames », et leur donner l'aubade, le curé, qu'il ne recevra plus l'offrande. Le sergent s'indigne

1. Il est à remarquer que chaque couplet de la *Danse macabre* se termine par un proverbe.
2. Il est évident que le médecin et l'avocat doivent être considérés comme des clercs.

que ce mort ait l'audace de porter la main sur lui, « un royal officier ! » Il cherche, ce sergent, à se retenir aux titres, aux fonctions, à toutes ces choses humaines qui paraissent si solides et qui se brisent sous les doigts comme des fétus. Le laboureur lui-même ne paraît pas pressé de suivre son compagnon, car il lui dit :

La mort ait souhaité souvent,
Mais volontiers je la fuisse,
J'aimasse mieux, fut pluie ou vent,
Être en vignes où je fouisse.

Et le petit enfant qui vient de naître, qui ne sait dire que « a, a, a », lui aussi, comme le vieux pape et le vieil empereur, regrette la vie.

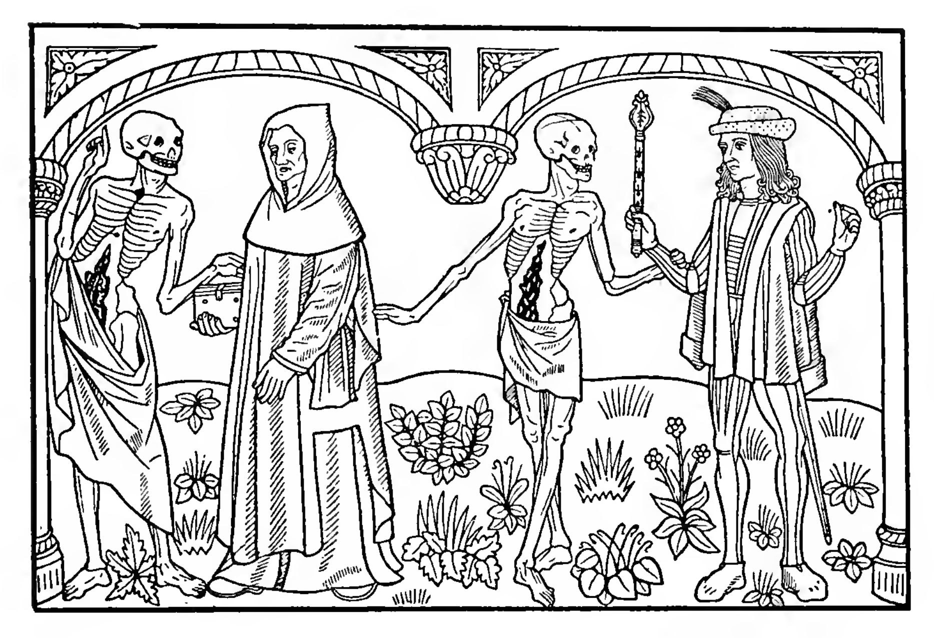


Fig. 203. — La Danse macabre de Guyot Marchant.
Le chartreux et le sergent.

Désir de vivre que rien ne peut rassasier, et impossibilité d'échapper à la mort, cette terrible contradiction de la nature humaine n'a jamais, je pense, été présentée avec plus de force. La danse macabre peut choquer nos délicatesses ; il est permis de ne pas s'y plaire et de trouver le breuvage amer ; pourtant on est obligé d'avouer qu'elle est au nombre de ces grandes œuvres qui ont su incarner et rendre visibles à tous les yeux quelques-uns des sentiments primordiaux de l'âme.

La danse macabre du cimetière des Innocents est la plus ancienne de l'Europe. La prétendue danse macabre peinte à Minden (Westphalie), en 1383, que Peignot considérait comme la première de toutes[1], était tout autre chose qu'une danse macabre : c'était une simple figure de la Mort peinte sur un panneau mobile ; au revers, on voyait une femme qui symbolisait le Monde ou la Chair[2]. Quant à la danse macabre du couvent des Dominicaines de Bâle, qu'on a longtemps, sur la foi d'une inscription mal lue, attribuée au commencement du XIVe siècle, elle est en réalité du milieu du XVe [3].

1. Peignot, *Recherches historiques sur les danses des morts*, Paris et Dijon, 1826.

2. Voir Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters*, Leipzig, 1893, p. 41. Ces deux figures se voyaient en France dès le XIIe siècle ; elles sont sculptées à la porte de la salle capitulaire de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure).

3. Büchel, qui avait copié la fresque de Bâle au XVIIIe siècle, et qui avait relevé la date de 1312, reconnut qu'il

La danse macabre n'est donc pas d'origine allemande. Tout ce qu'on a dit de l'affinité d'un pareil sujet avec le génie germanique se trouve contredit par les faits. La danse macabre n'est pas plus allemande que l'architecture gothique, — bien que de beaux esprits aient prouvé qu'il était nécessaire qu'il en fût ainsi.

Si d'ailleurs on étudie les danses macabres allemandes, on les trouve toutes françaises d'inspiration. La danse macabre de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, peinte en 1463, mais restaurée depuis, trahit par une foule de détails son origine : comme à Paris, les clercs et les laïques alternent[1], le mort qui emmène le pape porte un cercueil, le médecin tient une fiole, et le petit enfant est couché dans un berceau. Quant aux vers allemands qui accompagnent le texte, ils paraissent traduits d'un original français du XIVe siècle, prototype commun du poème du cimetière des Innocents, du poème de Lubeck, et d'un poème espagnol intitulé : *La Denza general de la muerte*[2].

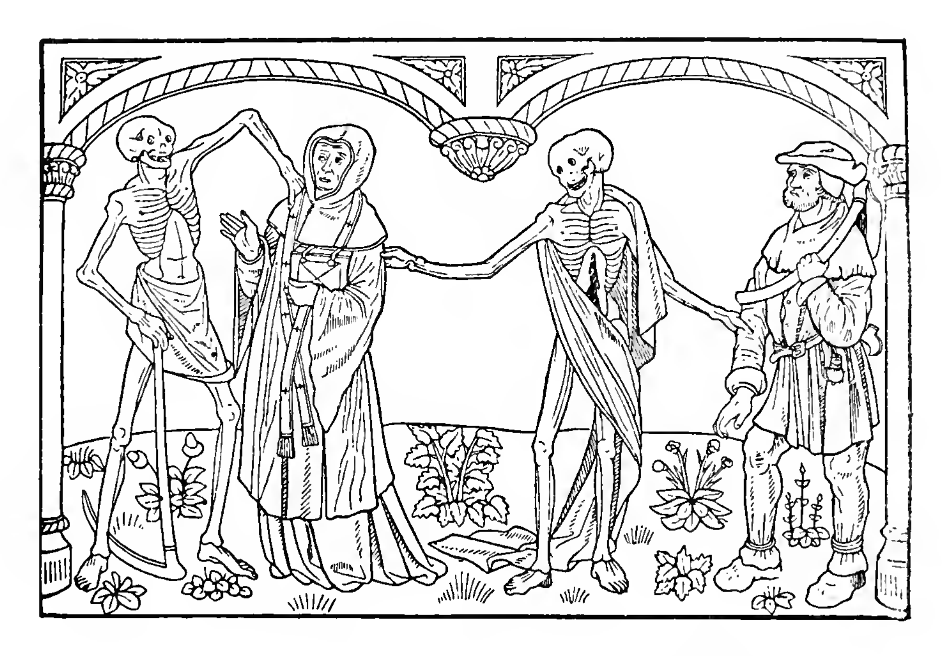


Fig. 204. — La Danse macabre de Guyot Marchant.
Le curé et le laboureur.

Comme la danse macabre de Lubeck a inspiré les danses macabres des pays du Nord : celle de Berlin, celle de Reval, et les gravures danoises du XVIe siècle, il n'y a pas à chercher d'originalité de ce côté.

On n'en trouvera pas beaucoup plus dans l'Europe du Sud. Les deux danses

s'était trompé et qu'il fallait lire 1512. C'est la date d'une restauration de l'œuvre. On s'étonne que le P. Berthier ait publié la fresque de Bâle avec cette date erronée de 1312 (P. Berthier, *La plus ancienne danse macabre*, Paris, 1896). Un coup d'œil jeté sur les costumes assigne à l'œuvre une date voisine de 1450.

1. Une impératrice s'est introduite dans la hiérarchie après l'empereur.

2. C'est ce que semble avoir établi Seelmann dans la dissertation que nous avons citée. Le poème allemand et le poème espagnol ont même conservé un aspect plus archaïque que le poème du cimetière des Innocents. Plus d'une fois le vivant parle d'abord et le mort répond, ce qui dut être la forme primitive du poème. On ne saurait guère douter qu'il n'y ait eu un poème français de la *Danse macabre* dès le XIVe siècle. Jean le Fèvre écrit ceci, dans son poème du *Répit de la mort*, qui porte la date de 1376 :

> Je fis de Macabré la dance
> Qui toutes gens mène à sa tresche
> Et à la fosse les adresche,

ce qui, sans doute, peut signifier que le poète a failli mourir, mais ce qui peut signifier aussi qu'il a composé un poème sur le sujet de la Danse macabre; voir *Romania*, t. XXIV, p. 131. La théorie de Seelmann a été attaquée par Schreiber, dans *Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1898-99, t. II, p. 291 et suiv. Ses arguments ne m'ont pas paru convaincants.

macabres de Bâle supposent un original français[1]; malgré des additions et des interpolations, dont plusieurs peuvent provenir de retouches, on y retrouve notre hiérarchie et presque tous nos personnages.

Comme les danses de Bâle ont inspiré les livres xylographiques allemands, et ces livres, à leur tour, la danse macabre de Metnitz (Carinthie)[2], il en faut conclure que les pays du Sud subirent, tout aussi bien que les pays du Nord, l'influence de la France.

Il est bon de rappeler aussi que la première danse macabre peinte en Angleterre, celle de Londres, avait été faite à l'imitation de celle de Paris, un peu avant 1440; un moine, John Lydgate, qui revenait de France et qui avait vu l'original, avait traduit en anglais les vers du cimetière des Innocents[3].

Il paraîtra bien avéré, maintenant, que c'est de la France que les danses macabres se sont répandues, au xve siècle, dans toute l'Europe[4].

Revenons donc à la France pour y étudier les danses macabres qui subsistent encore. Elles durent être nombreuses autrefois, car des textes nous en signalent en divers endroits où elles n'ont laissé aucune trace : à Amiens, dans le cloître des Macchabées[5]; à Blois, sous les arcades du château[6]; à Dijon, dans le cloître de la Sainte-Chapelle[7]. Que d'autres encore dont le souvenir ne s'est même pas conservé! Il y a, au Musée de Berlin, un délicieux tableau de Simon Marmion consacré à la légende de saint Bertin : deux scènes représentent des personnages dans un cimetière; or, deux fois, sous les arcades du cloître, on voit se dérouler une minuscule danse macabre[8]. Dans quelle ville du Nord de la France était l'original que Simon Marmion a copié? — Plusieurs de nos danses macabres ne sont plus qu'une ombre : telles sont celles de l'église de Cherbourg et celle de l'aître Saint-Maclou à Rouen[9].

1. Il y avait deux danses macabres à Bâle, celle de Klingenthal, couvent de femmes, au Petit-Bâle, et celle du couvent des Dominicains, au Grand-Bâle. Les deux danses étaient d'ailleurs à peu près pareilles. Les différences provenaient surtout de restaurations. La tradition était que la danse macabre du couvent des Dominicains avait été peinte pendant le concile de Bâle (vers 1448).

2. C'est le sentiment de Schreiber, *loc. cit.*

3. Douce, *The Dance of Death*, London, 1833, p. 51. La fresque de Londres, qui avait été faite avant 1440, a disparu en 1549.

4. L'Italie elle-même a connu les danses macabres, mais l'Italie du Nord seulement (Côme, Clusone). Elle les reçut évidemment de la France voisine, peut-être par l'intermédiaire de l'Allemagne. Il y a justement une danse macabre à Pinzolo dans le Tyrol. L'Italie, d'ailleurs, a traité le sujet avec beaucoup de liberté. Voir P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, Livorno, 1878.

5. Langlois, t. I, p. 220.

6. Du moins, s'il en faut croire un exemplaire de la danse macabre imprimé par Vérard et conservé au Cabinet des Estampes.

7. Peignot, *loc. cit.*, p. XXXVII; elle avait été peinte par un certain Masoncelle.

8. Fort semblable, autant qu'on en peut juger, à la danse macabre du cimetière des Innocents. Des vers sont écrits sous les personnages.

9. L'une et l'autre étaient sculptées.

Il en subsiste heureusement deux, celle de Kermaria et celle de la Chaise-Dieu, qui se sont un peu mieux conservées.

Celle de Kermaria (Côtes-du-Nord) a la poésie que communiquent à toute chose les vieilles églises de la Bretagne, mais elle ne veut pas être regardée de trop près, car on y surprendrait bien des gaucheries. Le peintre, aussi naïf que son public, a cru qu'il rendrait les morts plus terribles en leur donnant de temps en temps un mufle de bête ou une tête de crapaud. L'œuvre paraît contemporaine de Charles VII : les souliers à la poulaine et certains détails de costume lui assignent une date voisine de 1450 ou 1460. Elle est donc de beaucoup antérieure au livre de Guyot Marchant et ne saurait s'en inspirer. L'original dont elle dérive ne peut être que la danse macabre du cimetière des Innocents ; et, en effet, les personnages se succèdent exactement dans le même ordre, et les vers que nous lisons sous leurs pieds sont ceux-là même qu'on lisait à Paris [1]. Plusieurs petits détails pourraient laisser croire que le peintre de Kermaria connaissait l'original : le connétable a l'épée à la main, le laboureur porte la pioche sur l'épaule, le ménestrel laisse tomber son instrument de musique à ses pieds, toutes particularités qui se rencontrent chez Guyot Marchant et qui ne peuvent provenir que d'un original commun. Mais il n'en faut pas conclure que la peinture de Kermaria soit la vraie copie de la fresque des Innocents [2]. Cette œuvre rustique, où abondent les maladresses, ne peut donner une idée juste de l'original. Le peintre travaillait de souvenir, ou (ce qui est encore plus vraisemblable) avait sous les yeux un médiocre croquis qu'il a interprété à sa manière. Entre la copie du peintre de Kermaria et celle de Guyot Marchant on ne saurait hésiter.

La danse macabre de la Chaise-Dieu (Haute-Loire) est mieux qu'un document curieux, c'est une œuvre d'art véritable. Elle s'harmonise à merveille avec la nudité et la tristesse de la grande église monastique, perdue sur de hauts plateaux, battue de vents éternels. Tout, dans ce lieu austère, parle de la mort. Édith, veuve d'Édouard le Confesseur, après avoir vu sa nation succomber à la bataille d'Hastings, est venue mourir ici. Près d'elle, un pape était enseveli. Clément VI s'était fait élever au milieu du chœur un magnifique tombeau qui devait vaincre le temps et l'oubli ; mais, en 1562, les protestants, maîtres de l'abbaye, brisèrent le mausolée, mutilèrent les statues, et se vantèrent d'avoir bu dans le crâne du pape. Ces souvenirs funèbres créent à cette dure église de granit l'atmosphère tragique des drames historiques de Shakespeare. On ne s'étonne pas d'y rencontrer, à une place d'honneur, la danse macabre.

La peinture de la Chaise-Dieu paraît à peu près contemporaine de celle de Kermaria. Je la placerais volontiers vers 1460 ou 1470 ; dans tous les cas, les souliers à la poulaine que portent les personnages ne permettent pas de descendre au delà de

1. Ils ont été donnés par Soleil, *Les Heures gothiques*.

2. A Kermaria, les morts et les vivants forment une chaîne continue.

1480. Il est donc certain que la peinture de la Chaise-Dieu est antérieure aux gravures de Guyot Marchant.

Les érudits allemands qui ont écrit sur la danse macabre de la Chaise-Dieu admettent tous qu'elle a été retouchée à la fin du XVIe siècle[1]; mais il est évident qu'aucun d'eux n'a vu l'original : ils n'ont connu que le mauvais dessin publié par Jubinal en 1841[2]. Or, rien n'est plus infidèle que ce dessin[3]; on peut dire qu'il ne donne pas la moindre idée de l'œuvre qu'il prétend reproduire. La peinture de la Chaise-Dieu n'est qu'une ébauche, mais une ébauche pleine de verve; les personnages dessinés au trait et à peine teintés se détachent sur un fond rouge. L'artiste a travaillé si vite qu'il n'a pas pris la peine d'effacer les repentirs : tel personnage, qui a les bras croisés, devait avoir les mains jointes; tel autre, qui a la tête penchée en avant, devait l'avoir rejetée en arrière; des traits parfaitement visibles laissent deviner cette première pensée. Il n'y a pas une seule figure qui ne porte la marque de l'improvisation. Avancer qu'une pareille œuvre ait jamais pu être restaurée, c'est prouver qu'on ne la connaît pas : on ne restaure pas un croquis. La peinture de la Chaise-Dieu est donc bien tout entière du XVe siècle. Quels rapports soutient-elle avec celle du cimetière des Innocents? Les analogies entre les deux œuvres semblent avoir été très grandes, autant qu'on peut en juger par la copie plus ou moins fidèle



Fig. 205. — Danse macabre de la Chaise-Dieu.
Le pape, l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, d'après le relevé de M. Yperman.

1. Wackernagel, *Die Totentanz*, *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, t. IX (1853), p. 302 et suiv.; Schreiber, *ouv. cit.*; Goette, *Holbeins Totentanz*, Strasbourg, 1897, in-8°.

2. A. Jubinal, *La Danse des morts de la Chaise-Dieu*, Paris, 1841, in-4°.

3. Nous donnons (fig. 205-209) quelques-unes des belles reproductions de M. Yperman, aussi fidèles que la photographie. Ces relevés, conservés au Trocadéro, datent de 1894.

de Guyot Marchant. Les ressemblances sont parfois frappantes : ici et là, le sergent tient une masse d'armes, le curé a un gros livre à la main, le paysan porte sa pioche sur l'épaule gauche ; ici et là, le ménestrel laisse tomber sa vielle à ses pieds. Ajoutons que les personnages se suivent dans un ordre à peu près identique. Enfin des lignes tracées au-dessous de la peinture indiquent que les vers traditionnels devaient l'accompagner, mais le temps a manqué au peintre pour les inscrire. Car, dans cette œuvre hâtive, tout donne l'impression de l'inachevé ; on dirait que la Mort est venue prendre l'artiste par la main pour le faire entrer, lui aussi, dans la danse.

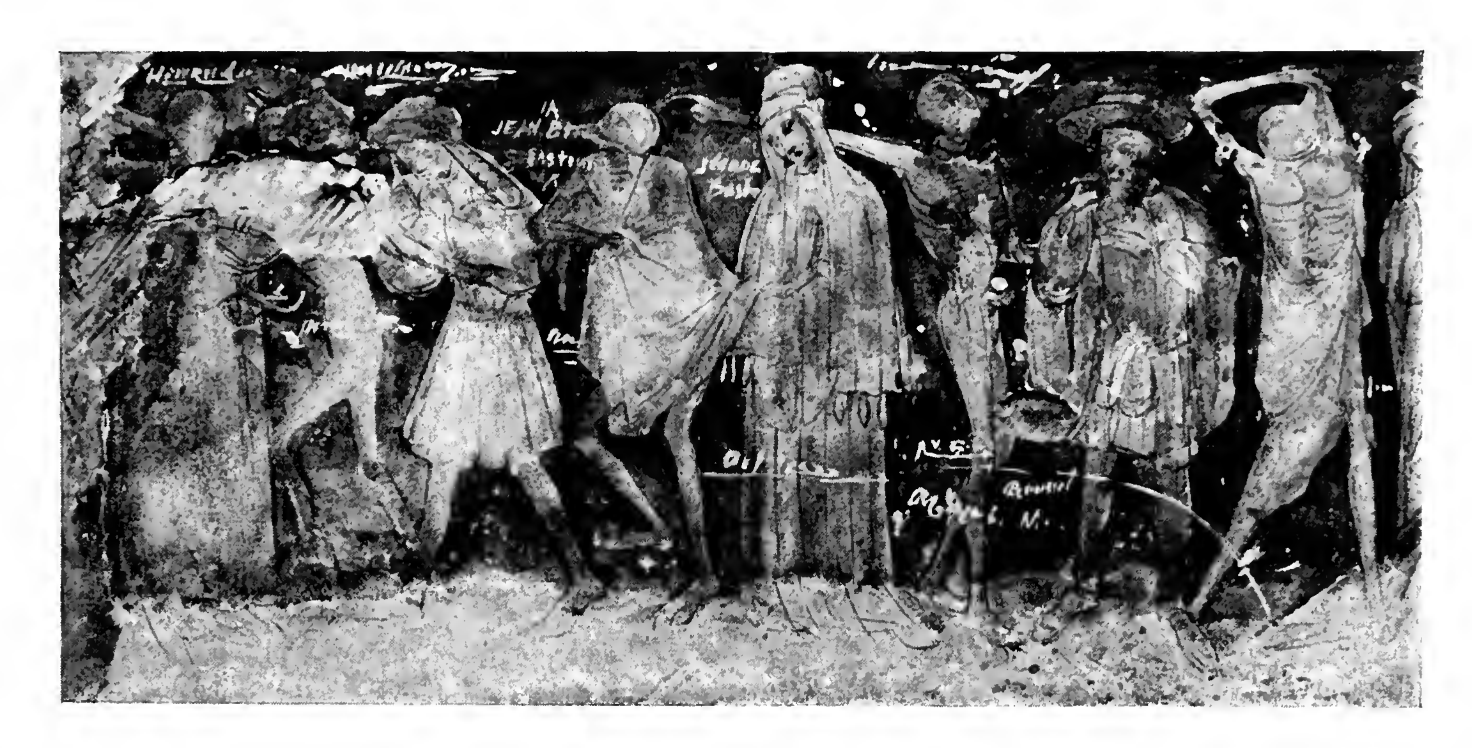


Fig. 206. — Danse macabre de la Chaise-Dieu.
L'astrologue (?), le bourgeois, le chanoine, le marchand, d'après le relevé de M. Yperman.

Si la danse macabre de la Chaise-Dieu ressemble à celle des Innocents, elle en diffère aussi. Le dessin de Jubinal pourrait faire croire que ces différences sont profondes ; il nous montre, en effet, plusieurs femmes mêlées aux hommes et entraînées, elles aussi, par des morts. Or, il est évident que le dessinateur, fort négligent à l'ordinaire, a été ici tout à fait infidèle. La femme qui est censée suivre le sergent d'armes devient, si l'on consulte l'original, un moine revêtu de sa pèlerine et de son capuchon ; de même, la figure de femme qui est censée précéder le marchand est, en réalité, un chanoine en long surplis[1].

Les différences ne sont pas de telle nature qu'on puisse douter de la communauté d'origine. Ces différences sont presque toujours d'heureuses saillies du génie de

1. Je sais bien que l'original lui-même semble nous montrer une femme avant le sergent d'armes, mais je ne suis pas absolument certain — tant l'œuvre a souffert sur certains points — que cette prétendue femme ne soit pas le chartreux qu'on attendrait à cette place. Si c'est réellement une femme, il y a là une fantaisie de l'artiste.

l'artiste. Ses morts, par exemple, témoignent de la plus originale fantaisie. Il a inventé quelques attitudes heureuses qui ne se rencontrent nulle part ailleurs : sa plus belle trouvaille est le geste du cadavre qui dissimule sa hideuse figure derrière son bras maigre pour ne pas effrayer le petit enfant ; on dirait qu'il a honte. L'homme qui a trouvé cela est un vrai, un grand artiste. Il est permis de croire qu'avec ce tempérament il a pris plus d'une liberté avec son modèle.

Il est fort douteux, d'ailleurs, que ce modèle ait été précisément la danse macabre du cimetière des Innocents. Le peintre de la Chaise-Dieu avait sans doute sous les yeux un manuscrit illustré, fort apparenté sans doute à la fresque de Paris (puisque les personnages se suivent dans le même ordre, ont les mêmes attributs), mais qui en différait pourtant sur quelques points. Si insuffisant que soit le dessin de Jubinal, il a le mérite d'être ancien. En 1841, on voyait encore assez distinctement certaines figures que le dessinateur a reproduites : c'était un prédicateur en chaire, et, assis au pied de la chaire, un personnage à moitié effacé qui semblait jouer d'un instrument. Or, quand on étudie les danses macabres de l'Europe du Nord, celle de Berlin, celle de Reval, on y remarque les mêmes personnages [1]. On reconnaît que le musicien assis au pied de la chaire est un mort qui joue de la cornemuse : sa musique rythme la danse. Il n'y avait rien de pareil au cimetière des Innocents ; ni les vers des manuscrits de Saint-Victor, ni la première reproduction de Guyot Marchant ne peuvent laisser croire que le joueur de cornemuse ait eu sa place marquée dans la fresque [2]. Il en faut conclure que le peintre de la Chaise-Dieu, aussi bien que le peintre de Berlin et le peintre de Reval, ont connu un original français qui différait un peu — quoique très légèrement — de la fameuse peinture des Innocents. Qui sait même si cet original ne remontait pas jusqu'au XIVe siècle, et n'était pas la forme la plus ancienne de la danse macabre ?



Fig. 207. — Danse macabre de la Chaise-Dieu.
Le chartreux (?), le sergent, le moine, d'après le relevé de M. Yperman.

1. A Lubeck, ces personnages ont disparu.

2. On sait que Guyot Marchant, dans sa seconde édition, a imaginé de mettre en tête de la danse macabre « l'orchestre de la mort », c'est-à-dire quatre cadavres *debout* jouant de divers instruments ; mais la première édition ne donne rien de pareil.

Une particularité pourrait le faire croire: le dessin de Jubinal nous laisse entrevoir, à l'extrémité de la danse macabre de la Chaise-Dieu, un groupe de personnages qui ne se mêlent pas à la ronde[1]. Quelle est cette foule indistincte ? Le vieux poème espagnol, la *Denza general de la muerte*, nous l'apprend. Ce sont ceux qui n'ont point de rang dans la hiérarchie, ceux qu'on ne peut dénombrer, et qui passent, foule sans nom, après tous les autres. Or, le poème espagnol, comme l'a montré M. Seelmann, nous offre une forme archaïque de la danse macabre, et nous laisse entrevoir l'original du XIVe siècle. En reproduisant ce trait primitif, le peintre de la Chaise-Dieu nous donne comme la date de son modèle.



Fig. 208. — Danse macabre de la Chaise-Dieu.
L'amoureux, l'avocat, le ménestrel, le curé, le laboureur, d'après le relevé de M. Yperman.

Il y a donc eu probablement une peinture française du XIVe siècle (sans doute un manuscrit enluminé) d'où toutes les danses macabres de l'Europe dérivent avec des variantes, même celle des Innocents. Il n'en est pas moins vrai que c'est la danse macabre du cimetière des Innocents qui a fait éclore les autres : la première elle se présenta sous une forme monumentale, et elle fut admirée par tous les clercs étrangers qui fréquentaient l'Université de Paris ; c'est avec elle qu'on a voulu rivaliser.

Le succès si rapide de la danse macabre est un phénomène singulier. Comme il nous est difficile d'imaginer l'état d'esprit des générations qui achetaient la *Danse macabre* de Guyot Marchant ! Comment croire que les hommes d'alors aient pris tant de plaisir à avoir chez eux et à feuilleter à toute heure ce funèbre album de la mort ? N'est-il pas extraordinaire que la première édition en ait été épuisée en quelques

1. La danse macabre des Innocents se terminait par un roi mort que les vers rongeaient.

mois ? Guyot Marchant, pour plaire à ses acheteurs, enrichit la seconde édition, celle de 1486, de plusieurs personnages : le légat, le duc, le maître d'école, l'homme d'armes, le promoteur, le geôlier, le pèlerin, le berger, le hallebardier, le sot. Il mit de la coquetterie à embellir son sujet et à lui prêter des charmes nouveaux : il fit graver, par exemple, sur la première page, quatre cadavres musiciens qui conduisent le branle.

Le succès de Guyot Marchant rendit jaloux Vérard, le plus fameux éditeur du temps, et, en 1492, il mit en vente une *Danse macabre* qui ressemblait étrangement à



Fig. 209. — Danse macabre de la Chaise-Dieu.
Le cordelier, l'enfant, le clerc, d'après le relevé de M. Yperman.

celle de son confrère. Le public fit bon accueil au livre de Vérard, et bientôt les imprimeurs de province, ceux de Lyon [1], de Troyes, voulurent avoir leur *Danse macabre*; à la fameuse foire de Troyes, il s'en vendait des milliers d'exemplaires. L'engouement fut tel que la danse macabre entra dans l'illustration des livres d'Heures, et devint un des motifs que le chrétien eut à toute heure sous les yeux [2].

Guyot Marchant, cependant, jugeait qu'il n'avait pas épuisé le succès : il imagina quelque chose d'audacieux. Le 7 juillet 1486, on vit à l'étalage de sa boutique, qui était derrière le collège de Navarre, une *Danse macabre des femmes*, et, pour que rien ne manquât à l'intérêt du volume, il y avait ajouté la *Légende des trois morts et des*

1. Dans la *Danse macabre* de Lyon, imprimée par Mathieu Husz (1499), on voit le mort mettant la main sur l'imprimeur, au moment où il compose, et s'emparant du libraire dans sa boutique. Ce livre n'est donc pas une marchandise quelconque que vend le libraire, il l'adopte et s'y met lui-même.

2. On voit la danse macabre dans les Heures sorties de l'atelier de Pigouchet. Dans ces Heures, la danse macabre des hommes est très apparentée à celle de Vérard, la danse macabre des femmes dérive naturellement de celle de Guyot Marchant.

trois vifs, le *Débat du corps et de l'âme* et la *Complainte de l'âme damnée*. C'était une belle couronne de fleurs funèbres.

La *Danse macabre des femmes* ne saurait d'ailleurs se comparer à l'autre. Comme on sent bien qu'elle est l'œuvre d'un homme, et non pas d'un siècle ! La vieille danse macabre, œuvre collective, nous est arrivée chargée de pensées et d'émotions ; la *Danse macabre des femmes*, œuvre de Martial d'Auvergne, ne nous donne que ce que pouvait contenir la tête d'un poète sans génie[1]. Les vers n'ont plus d'âpreté ; la mort a perdu son aiguillon ; elle ne sait plus railler, insulter ; quant aux victimes, elles se résignent et louent la Providence qui ne fait rien en vain. L'œuvre serait donc assez plate, si elle n'était relevée çà et là par quelques traits. La femme de l'écuyer regrette de mourir, parce qu'elle n'a pas eu le temps de se faire faire une robe achetée à la foire du Lendit; la petite fille recommande sa poupée à sa mère ; la garde de l'accouchée, elle aussi, s'en va à regret, car elle avait de bons moments : assise près des courtines,

Où étaient maints bouquets pendus,

elle mangeait les tartes et la pâte de coing destinées à la jeune mère.



Fig. 210. — La Danse macabre des femmes de Guyot Marchant.

Quant aux gravures sur bois, elles sont d'un dessin rude et vigoureux (fig. 210), mais elles ne valent pourtant pas celles que nous connaissons. L'artiste n'était pas soutenu par le puissant original qu'on sent derrière la danse macabre des hommes. Il a peu varié ses figures de femmes, et, d'autre part, il a rarement su prêter au cadavre un geste nouveau, tragique ou bouffon. Il n'a inventé qu'une chose, terrible, il est vrai : au crâne du cadavre il a imaginé d'attacher quelques longs cheveux féminins. Ainsi il a donné un sexe à cette mort qui emporte les femmes. C'est bien toujours, suivant l'ancienne conception, le double de la morte ; et l'horreur qu'inspire ce cadavre momifié s'en trouve encore accrue. Voilà donc ce que devient le corps féminin,

Qui tant est tendre,
Poly, souef et précieux[2],

1. Il y eut une autre *Danse macabre des femmes*, composée par Denis Catin, curé de Meudon. Elle est inédite : Arsenal, ms. nº 3637.
2. Villon.

Les œuvres que nous venons de citer ne sont pas les seules que la danse macabre ait inspirées[1] ; elle hantait l'imagination des poètes qui écrivirent sur ce sujet d'ingénieuses variations.

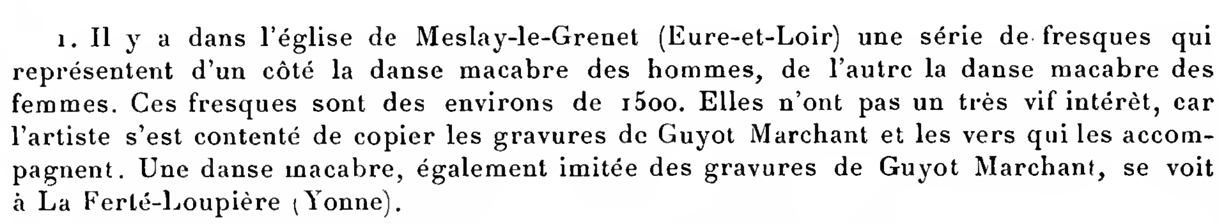


Fig. 211. La Mort des *Heures* de Simon Vostre (1512).

En 1466, Michaut donna sa *Danse aux aveugles*. Le sujet, malgré plus d'une réminiscence des *Triomphes* de Pétrarque, ne manque pas d'originalité. Il y a trois aveugles qui font danser les hommes, ce sont l'Amour, la Fortune et la Mort. L'Amour et la Fortune portent un bandeau, et la Mort n'a point d'yeux. Hommes et femmes passent, en se tenant par la main, devant ces maîtres du chœur. Autour de la Mort, armée d'une flèche et montée sur un bœuf, qui symbolise sa marche tranquille et régulière[2], la danse macabre se déroule[3].

Le livre de Michaut n'a pas été sans influence sur les arts plastiques. C'est son poème, je n'en doute pas[4], qui a donné à quelques artistes l'idée de représenter la Mort montée sur un bœuf, et menaçant les hommes d'une longue flèche[5].

Plus intéressant encore pour nous est le curieux poème intitulé : *Le Mors de la pomme*, qui fut composé vers 1470. Chose curieuse, cette œuvre tardive semble nous faire remonter aux origines mêmes de la danse macabre. Tout le début a l'air d'un sermon : telles étaient sans doute les idées que développait, au XIVe siècle, le prédicateur franciscain ou dominicain avant d'introduire les acteurs du drame. Le poète nous explique que la Mort est née dans le paradis terrestre, au moment même où nos premiers parents commirent la



1. Il y a dans l'église de Meslay-le-Grenet (Eure-et-Loir) une série de fresques qui représentent d'un côté la danse macabre des hommes, de l'autre la danse macabre des femmes. Ces fresques sont des environs de 1500. Elles n'ont pas un très vif intérêt, car l'artiste s'est contenté de copier les gravures de Guyot Marchant et les vers qui les accompagnent. Une danse macabre, également imitée des gravures de Guyot Marchant, se voit à La Ferté-Loupière (Yonne).

2. Les vers méritent d'êtres cités (B. N., franç. 22922, f° 173 v°) :

Sus ce bœuf cy qui s'en va pas à pas
Assise suis et ne le hâte point,
Mais sans courir, je mets à grief trepas
Les plus bruyans lorsque mon dart les point.

3. Michaut est un contemporain de Villon, son inspiration est la même. Voici par exemple un des couplets de la Mort :

Ces corps bien faits, ces féminins ymages
Dorelotés partout mignotement,
Peintz et fardéz et reluisants visages,
Je fais flétrir et puir laidement
Donnant aux vers la chaire bien nourrie.

4. Michaut avait vu sans doute quelques illustrations des *Triomphes* de Pétrarque. On sait que les artistes qui ont illustré les *Triomphes* s'accordent à atteler des bœufs au char de la Mort.

5. Par exemple, B. N., latin 1377, f° 87 v° ; stalles dans l'église de Pocé, près d'Amboise, provenant de l'église de Fontaine-les-Blanches ; bordures des *Heures* de Simon Vostre (fig. 211).

faute. L'ange qui chassa Adam et Ève du paradis terrestre remit en même temps à la Mort trois longues flèches et un bref où pendait le sceau de Dieu[1]. Dans ce bref, Dieu parle comme un souverain, et fait savoir à tous qu'il donne plein pouvoir à la Mort. C'est pourquoi la Mort, dont les parchemins sont en règle, commence tranquillement son œuvre. Elle est au côté de Caïn quand il tue son frère, et c'est elle qui frappe Abel; puis elle s'en va à travers le monde, son bref d'une main, ses flèches de l'autre. L'ouvrage ne lui manque pas. Ici commence une espèce de danse macabre, beaucoup moins simple que l'autre et beaucoup moins bien réglée. Ce qui en fait la nouveauté, c'est que les personnages ne sont pas isolés et ne se présentent pas sous l'aspect d'abstractions sociales; la Mort les frappe en pleine action, dans la rue, au milieu de la foule, à la table de famille. L'artiste qui a illustré l'œuvre a contribué pour une large part à créer cette danse macabre d'un nouveau genre, et il est souvent plus précis que le poète. Voici la Mort frappant le pape au milieu de ses cardinaux et l'empereur au milieu de sa cour; elle perce de son trait l'homme d'armes en pleine bataille, et la jeune fille dans sa chambre, devant son miroir; elle arrache l'enfant à sa mère, l'amante à l'amant.



Fig. 212. La Mort des *Heures* de Simon Vostre (1512).

La danse macabre se présente donc ici sous un aspect tout nouveau : elle devient un prétexte à une série de tableaux de genre où la fantaisie de l'artiste peut se donner libre carrière.

Les manuscrits illustrés du *Mors de la pomme* ont certainement inspiré l'artiste qui composa, pour l'éditeur Simon Vostre, les bordures des *Heures* de 1512[2]. C'est la même conception de la danse macabre, et ce sont souvent les mêmes épisodes. La Mort, avec sa flèche, apparaît au moment où Adam et Ève sont chassés de l'Éden; elle assiste au meurtre de Caïn; plus loin, elle attaque l'homme d'armes au milieu de la bataille (fig. 211), la jeune fille dans sa chambre; elle prend l'enfant au berceau malgré les cris de ses petits frères (fig. 212). Le thème une fois donné, les variations pouvaient être infinies; aussi le dessinateur de Simon Vostre ne s'est-il pas cru obligé de copier servilement son modèle. Il a inventé plus d'un épisode : la Mort fait tomber le maçon de son échafaudage, elle s'embusque dans les bois avec le brigand et l'aide à assassiner sa victime, mais elle est aussi à Montfaucon, près du gibet, quand le bourreau fait monter l'assassin à l'échelle.

1. B. N., franç. 17001. Des miniatures, non pas belles, mais curieuses, illustrent le texte.
2. Ces bordures se retrouvent dans d'autres Heures de Vostre.

Est-ce le manuscrit illustré du *Mors de la pomme* qui tomba sous les yeux d'Holbein, ou est-ce le livre d'Heures de Simon Vostre? Il est difficile de le dire, — mais ce qui me paraît certain, c'est qu'Holbein a connu un de nos originaux français. Sa grande danse macabre[1] offre en effet des ressemblances frappantes avec les deux livres que nous venons d'étudier. Elle commence par la création, que suit bientôt la faute. C'est au moment où Adam et Ève sont chassés du paradis terrestre que la Mort apparaît : ironique, elle régale les exilés d'un air de vielle. Puis les épisodes se déroulent en une suite de tableaux de genre. Plus d'une scène, imaginée par l'auteur du poème ou par le dessinateur de Simon Vostre, a été reprise par Holbein. Lui aussi nous montre la Mort venant saisir le pape au milieu de ses cardinaux et l'empereur au milieu de sa cour ; lui aussi met aux prises l'homme d'armes et la Mort. Chez lui aussi, la Mort accompagne l'impératrice à la promenade, marche aux côtés du laboureur, arrache l'enfant à sa mère et à ses petits frères. Chez lui encore, comme dans les *Heures* de Simon Vostre, la Mort est vaincue à la fin, puisque la dernière gravure représente le Jugement dernier, c'est-à-dire le triomphe de la vie éternelle.

Tant de ressemblances ne sauraient être l'effet du hasard. Holbein nous a donné, en somme, une nouvelle illustration du *Mors de la pomme* ; sa conception de la danse macabre remonte jusque-là. Aux origines d'une des plus belles œuvres que la pensée de la Mort ait inspirées, se trouvent donc notre poème français et les dessins de nos artistes[2].

IV

La danse macabre illustre deux vérités : égalité des hommes devant la mort, soudaineté des coups que frappe la mort. Une telle œuvre isolée, dépouillée de son commentaire, ne conserve, à vrai dire, aucun caractère proprement chrétien. Les illettrés qui la contemplaient au cimetière des Innocents, sans pouvoir lire les vers édifiants du préambule et de la conclusion, étaient libres de l'interpréter à leur guise. La plupart, il faut le croire, y trouvaient un encouragement à bien faire, mais quelques-uns, sans doute, y voyaient une invitation à jouir de cette courte vie. Au cimetière des Innocents, les filles de joie erraient sous les cloîtres et parmi les tombeaux.

1. Elle parut à Lyon en 1538 ; elle est intitulée : *Les Simulacres de la Mort*.

2. Holbein subissait d'autre part l'influence de nos danses macabres qu'il connaissait par les danses macabres de Bâle.

Il est dangereux de faire appel à la mort et d'émouvoir si profondément la sensibilité. On dirait que l'Église le sentit. Dans le temps où se multipliaient les images un peu païennes de la danse macabre, parut un petit livre intitulé : *Ars moriendi*, l'Art de mourir. Un texte souvent frappant, mais surtout d'étonnantes gravures sur bois le rendirent bientôt populaire dans toute l'Europe. Il s'agit bien, cette fois, des terreurs et des espérances chrétiennes ; la mort n'apparaît plus comme une ronde bouffonne, c'est un drame sérieux qui se joue autour du lit du mourant ; à ses côtés se dressent l'ange et le démon qui se disputent l'âme qui va s'envoler. Moment redoutable ! Il faut que le chrétien connaisse d'avance les tentations et les angoisses de ces heures de ténèbres, pour apprendre à en triompher.

L'*Ars moriendi* est l'œuvre d'un religieux ou d'un prêtre qui a souvent vu mourir. Il y a, dans ce petit livre, la sombre expérience d'un homme qui a recueilli bien des paroles à peine articulées. Ce prêtre était probablement un Français, car il s'inspire d'un opuscule de Gerson que les évêques de France, dans un de leurs synodes, avaient adopté pour l'éducation du clergé. Il a d'ailleurs emprunté à Gerson non seulement son titre, mais encore une phrase qui ne laisse aucun doute sur la parenté des deux ouvrages [1]. Notre *Ars moriendi* anonyme est donc postérieur à l'*Ars moriendi* de Gerson, et on peut le placer, sans craindre de se tromper beaucoup, dans les premières années du xve siècle [2].

Des gravures sur bois assurèrent le succès de l'ouvrage. Ces gravures ont un vif intérêt pour l'histoire de l'art, car elles sont au nombre des plus anciennes que l'on connaisse. A quel pays faut-il en faire honneur ? Les érudits ont tous nommé jusqu'ici les Pays-Bas. Depuis plus d'un siècle, c'est la tradition : toute gravure primitive, dont la provenance est inconnue, ne peut être que flamande ou hollandaise. Faut-il ajouter que la tradition n'est soutenue par aucune preuve ? Tout ce qu'a écrit Dutuit des trois écoles qui, d'après lui, ont mis leur marque sur les premières éditions xylographiques de l'*Ars moriendi*, école flamande, école de Cologne, école d'Ulm, ne repose sur rien [3]. Il est plus simple d'avouer qu'on ignore encore la vérité. Toutefois, comme le texte laisse deviner une influence de la France, il sera peut-être sage de se demander si les gravures ne seraient pas françaises.

1. Il dit que le chancelier de l'Université de Paris (c'est Gerson) conseille aux parents du mourant de ne pas le bercer de vaines illusions et de lui parler franchement de la mort : « Nam, secundum cancellarium parisiensem, saepe par falsam *consolationem et fictam sanitatis confidentiam homo incurrit certam damnationem.* » Or Gerson écrit dans son *De arte moriendi* : « Non detur infirmo nimia spes corporis salutis consequendae... Sæpe namque per unam talem *consolationem et incertam sanitatis corporeae confidentiam certam incurrit homo damnacionem.* » Gerson, *Œuvres*, éd. d'Anvers, 1706, t. I, col. 449. Ce rapprochement a été indiqué pour la première fois par le Dr Falk, dans *Centralblatt für Bibliothekwesen*, 1890, p. 309.

2. Gerson a été nommé chancelier de l'Université de Paris en 1395. La date de son *Opusculum tripartitum*, dont fait partie l'*Ars moriendi*, ne saurait être déterminée avec certitude, mais ne peut guère être postérieure à 1409. A partir de ce moment, Gerson sera absorbé par les grands conciles de Pise, de Constance, et ne reparaîtra plus guère à Paris pour y exercer ses fonctions de chancelier de l'Université.

3. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'Estampes*, t. I, p. 33 et suivantes.

Le succès de l'*Ars moriendi* fut plus extraordinaire encore que celui des danses macabres. Après les éditions xylographiques [1], commencèrent à paraître les éditions typographiques. Chaque nation eut la sienne; l'*Ars moriendi* fut traduit dans les principales langues de l'Europe. Il passa tour à tour en français, en allemand, en anglais, en italien, en espagnol [2]. Sans cesse les vieilles gravures reparaissent, et à peine se permet-on de les retoucher un peu, de rajeunir quelques costumes. L'Italie elle-même, si dédaigneuse de la barbarie gothique, s'inspire des rudes gravures sur bois de l'*Ars moriendi* [3], en leur enlevant, il est vrai, tout leur caractère; car le sombre drame ne s'accommode pas de la symétrie, de la clarté et des jolis sourires de l'art de la Renaissance. On dirait Shakespeare arrangé par Voltaire.

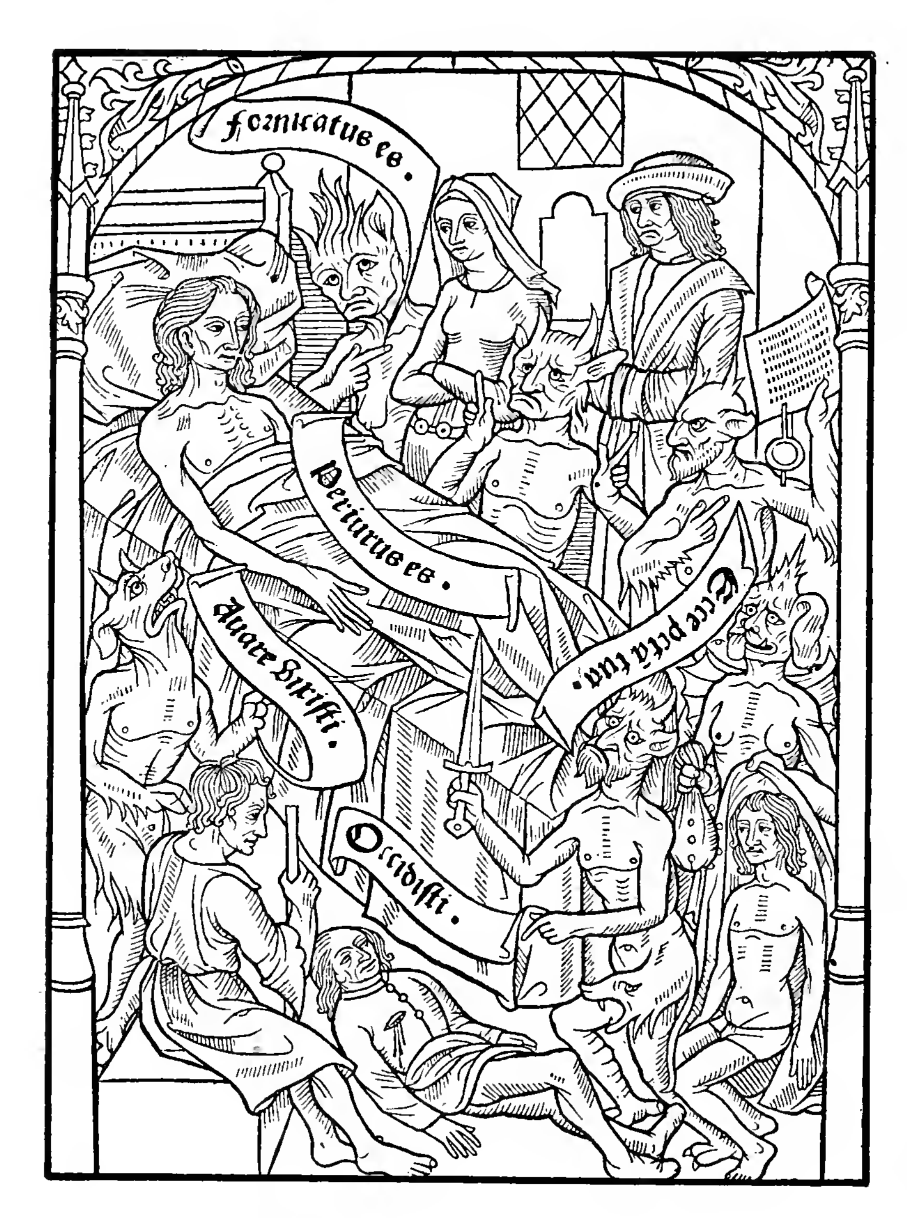


Fig. 213. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard. Le moribond voit ses péchés.

L'*Ars moriendi* est un des plus curieux monuments de l'art et de la pensée du XVe siècle. C'est dans l'édition publiée par Vérard (*L'Art de bien vivre et de bien mourir*) que se rencontre le commentaire le plus intéressant. Le texte latin, souvent obscur à force de brièveté, s'y trouve traduit, expliqué, développé par un véritable écrivain qui parle une langue grave, un français déjà classique [4].

Quant aux gravures, les plus belles sont celles des éditions xylographiques, et en particulier celles de l'édition que Dutuit appelle, du nom d'un collectionneur,

1. On sait que ce qui caractérise les éditions xylographiques, c'est que le texte (aussi bien que les gravures) a été gravé sur une planche de bois.

2. Ces éditions ont été énumérées par Dutuit, *loc. cit.*

3. Il s'agit de l'*Arte del ben Morire* de Dominique de Capranica, évêque de Fermo : c'est une simple adaptation de l'*Ars moriendi*.

4. La traduction est de Guillaume Tardif, lecteur de Charles VIII.

l'édition Weigel. C'est d'après cette édition qu'ont été faits les dessins de Vérard, mais le dessinateur parisien a, il faut l'avouer, un peu affaibli son modèle. L'original a quelque chose de rude, de heurté, et ce dessin farouche est en parfaite harmonie avec l'horreur du sujet. Dans l'édition de Vérard les figures de démons sont conformes à un type reçu : l'artiste les dessina sans terreur. Dans l'édition xylographique, au contraire, ces monstres à tête de veau, à bec de coq, à grosses lèvres de chien, sont nés de la peur. Le paysan qui avait rencontré le diable aux quatre chemins, le moine qui l'avait vu se glisser sous son lit, pouvaient le reconnaître, affirmer qu'il était bien tel.

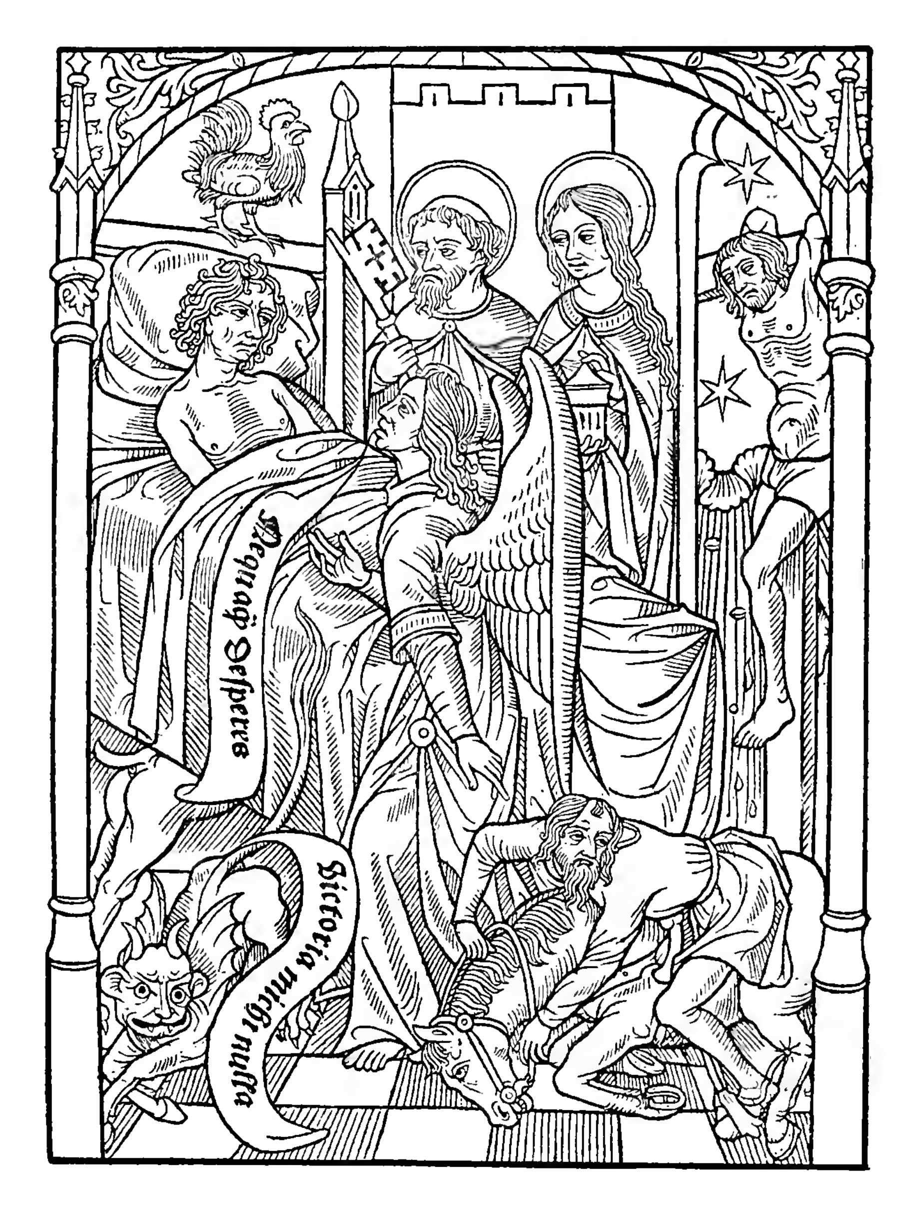


Fig. 214. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard.
Le moribond consolé par l'ange.

Un livre qui a édifié toute l'Europe mérite d'être brièvement étudié. L'édition de Vérard s'ouvre par un beau préambule. L'auteur y exprime l'angoisse sans nom du mourant qui sent que tout l'abandonne ; ses sens eux-mêmes, par qui lui venait toute joie, « sont déjà clos et serrés par la très forte et horrible serrure de la mort ». Une sorte de vertige s'empare de l'âme ; c'est l'heure trouble qu'attend le démon. Les chiens de l'enfer, qui rôdent autour du lit de mort, livrent au chrétien le plus furieux assaut qu'il ait jamais soutenu : qu'il doute au moment suprême, qu'il désespère, qu'il blasphème, et l'âme est à l'ennemi. « O Vierge, protégez-le ! Une âme, a dit saint Bernard, est plus précieuse que l'univers entier. Que le chrétien apprenne donc, pendant qu'il en est temps, à bien mourir et à sauver son âme. »

Le mourant est exposé à cinq tentations principales. Dieu, d'ailleurs, n'abandonnera pas le chrétien, et cinq fois il enverra son ange le réconforter.

La première tentation s'adresse à la foi. La vieille gravure nous montre le mourant dans son lit ; ses bras nus sont maigres comme ceux du sinistre compagnon

qui conduit la danse macabre. Jésus-Christ et la Vierge sont à ses côtés, mais il ne les voit pas, car un démon lève une couverture derrière sa tête et lui cache le ciel : tant il faut peu de chose à l'homme pour oublier Dieu. Ses yeux, cependant, errent sur une vision que le démon lui envoie. Il croit apercevoir les païens à genoux devant leurs idoles, et une voix ironique lui souffle à l'oreille : « Ces gens-là voyaient au moins les dieux qu'ils adoraient, mais toi tu crois ce que tu n'as pas vu, et ce que personne ne verra jamais. As-tu entendu dire qu'un mort soit revenu de là-bas pour porter témoignage et rassurer ta foi[1] ? »

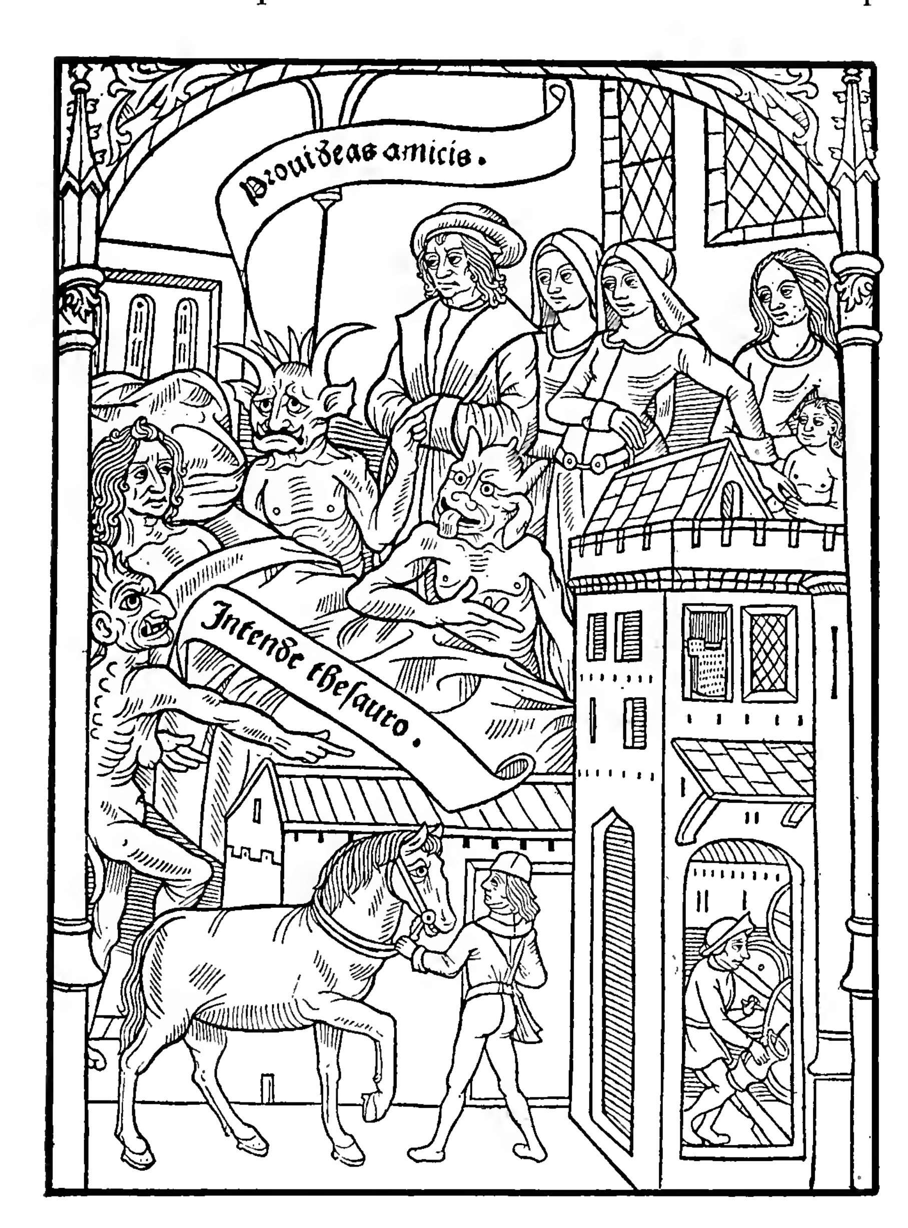


Fig. 215. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard. Le moribond pense aux siens et à sa maison.

Le pauvre moribond ne trouve rien à répondre. Mais voici qu'à la page suivante un ange de Dieu s'est abattu près de son lit. « N'écoute pas la parole de Satan, lui dit-il, il ment depuis le commencement du monde. Sans doute tout n'est pas clair dans ta foi, mais Dieu l'a voulu ainsi, pour que tu aies le mérite de croire. C'est la part de la liberté. Sois donc ferme dans ta croyance ; songe à la foi profonde des patriarches, des apôtres et des martyrs. » Et l'on voit paraître au chevet du mourant les saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi. Derrière les premiers rangs on aperçoit d'autres nimbes, et l'artiste, en quatre traits, donne l'impression d'une profonde armée.

La croyance du mourant demeurant inébranlable, le démon change de tactique : il ne nie plus Dieu, mais il le représente comme inexorable. Après avoir attaqué la foi il tente maintenant la vertu d'espérance. Des monstres hideux recommencent à rôder autour du malade (fig. 213). L'un lui présente un grand parchemin : c'est la liste « de tous les maux que la pauvre créature a commis au monde ». Et voici que,

1. Nous résumons le plus brièvement possible le commentaire de l'édition de Vérard.

par une incantation maléfique, ses crimes prennent un corps et lui apparaissent. Il revoit la femme avec laquelle il pécha et l'homme qu'il a trompé; il revoit le pauvre tout nu dont il s'est détourné, le mendiant qui eut faim à sa porte; enfin il contemple avec horreur le cadavre de l'homme qu'il a tué, et dont la plaie saigne encore. « Tu as forniqué », hurle le chœur des démons, « tu as été impitoyable au pauvre », « tu as assassiné ». Et Satan ajoute : « Tu étais fils de Dieu, mais te voilà devenu fils du diable; tu m'appartiens. »

Mais l'ange de nouveau descend du ciel. Quatre saints l'accompagnent (fig. 214). C'est saint Pierre, qui renia trois fois son maître; c'est Marie-Madeleine, la pécheresse; c'est saint Paul, le persécuteur, que Dieu foudroya pour le convertir; c'est le bon larron qui ne se repentit que sur la croix. Voilà les grands témoins de la miséricorde divine. L'ange les montre au mourant et lui dit ces paroles où respire une mansuétude céleste : « Ne désespère pas. Quand même tu aurais commis autant de crimes qu'il y a de gouttes d'eau dans la mer, c'est assez d'un seul mouvement de contrition du cœur. Il suffit que le pécheur gémisse pour qu'il soit sauvé, car la miséricorde de Dieu est plus grande que les plus grands crimes. Il n'y a qu'une faute grave, c'est de désespérer. Judas fut plus coupable en désespérant que les Juifs en crucifiant Jésus-Christ. » En entendant ces paroles, les démons s'évanouissent en criant : « Nous sommes vaincus ! »

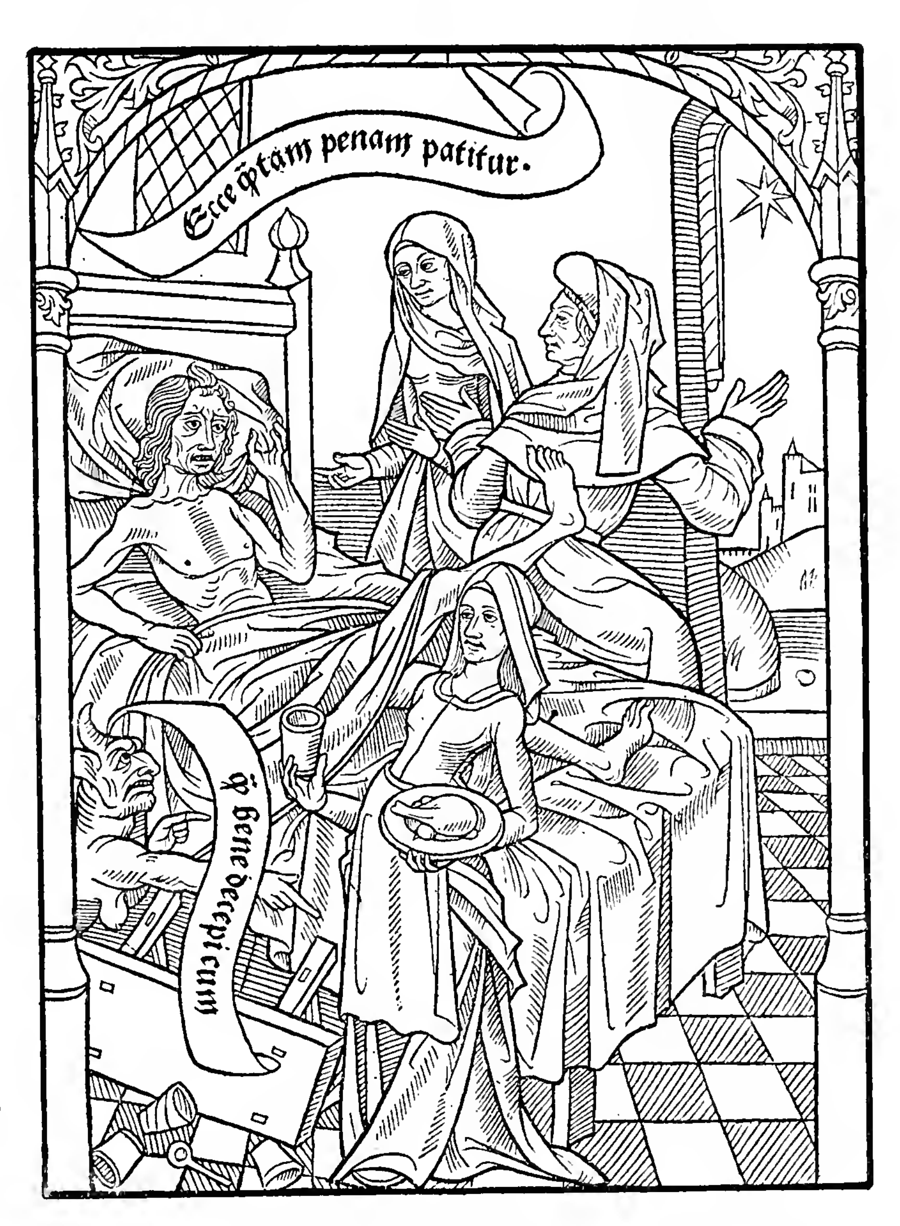


Fig. 216. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard. Le moribond chasse ses héritiers.

Si Dieu pardonne tout à la vraie contrition, il faut que Satan détourne l'homme de la pensée de son salut, l'empêche de se repentir. C'est pourquoi il fait passer devant les yeux du pauvre moribond des images qui le remuent jusqu'au fond de l'âme. Il lui montre sa femme, son petit enfant (fig. 215). Sans lui, que vont-ils

devenir ? Et que va devenir sa maison ? Un démon étend le bras, et la maison apparaît : la porte de la cave est ouverte, et déjà un mauvais serviteur commence à mettre le tonneau en perce ; un voleur entre dans la cour et, sans façon, va prendre le cheval à l'écurie. Que faire ? Comment sauver ces richesses, « qui furent plus aimées que Dieu lui-même » ?

L'ange revient au secours du chrétien. A son tour, il fait apparaître des images au chevet du chrétien, mais des images qui consolent. Il lui montre Jésus-Christ nu sur la croix. Nous aussi, nous devons, à son exemple, mourir dépouillés de tout ; sachons, comme notre maître, renoncer aux choses de la terre ; soyons sans inquiétude sur le sort de ceux que nous aimons : Dieu y pourvoira. Et, en effet, un ange abrite sous un voile la femme et le fils qu'aime le pauvre mourant [1].

Fig. 217. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard. La dernière tentation du moribond.

Le démon ne désespère pas encore. Puisque le malade ne veut pas penser aux autres, il faut l'obliger à penser à ses souffrances ; il faut qu'il blasphème, qu'il accuse Dieu : « Tu souffres trop, lui dit Satan à l'oreille, Dieu n'est pas juste. Vois ces gens qui t'entourent, ils font semblant de compatir à tes maux, au fond ils ne pensent qu'à ton argent. » A ces paroles, le mourant s'agite dans son lit (fig. 216). Il se sent plein de haine pour Dieu et pour les hommes ; il rejette ses couvertures, renverse la table chargée de verres et de tisanes, et renvoie d'un coup de pied l'héritier qui s'approchait de son chevet. La servante, un plat à la main, reste immobile de stupeur.

L'ange reparaît, et la chambre s'emplit de consolantes visions. Ce sont des martyrs glorieux portant triomphalement les instruments de leur supplice : saint

1. La gravure donne un détail que le texte n'explique pas. On voit un vieillard accompagné de ses enfants et de ses troupeaux. C'est sans doute Job présenté comme un exemple du parfait renoncement et de la soumission à la volonté divine.

Laurent, saint Étienne, sainte Barbe, sainte Catherine, Jésus-Christ lui-même, tel qu'il apparut à saint Grégoire[1]. Et l'ange parle avec sa douceur accoutumée : « Ne murmure pas, dit-il, le royaume de Dieu n'est pas pour ceux qui murmurent. Que sont tes souffrances à côté de tes péchés? Ces souffrances, d'ailleurs, te seront comptées ; sache que les maux sont utiles : ils obligent les hommes à se retourner vers Dieu. Regarde Jésus-Christ et tous ses saints martyrs; ils souffrirent sans se plaindre, et furent patients jusqu'à la mort. »

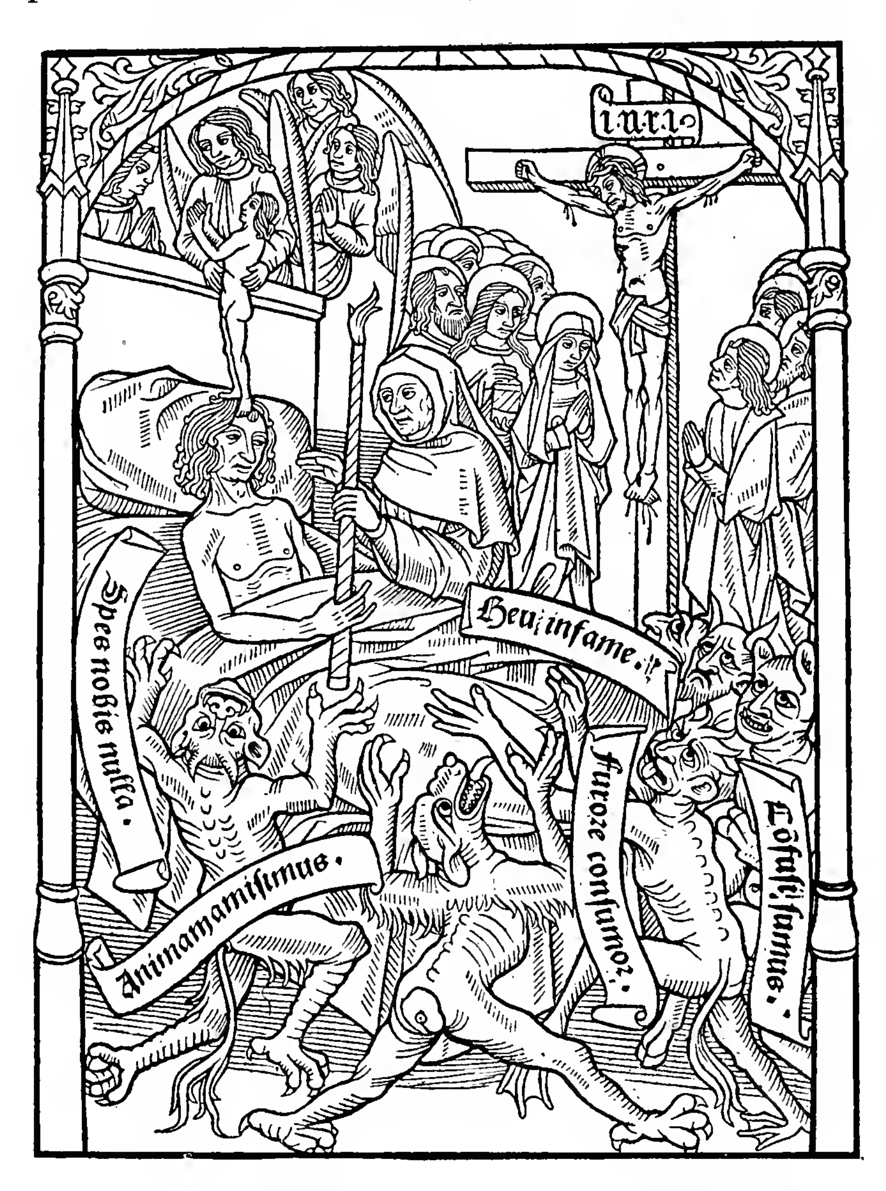


Fig. 218. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard. L'âme du mort emportée au ciel.

Toujours repoussé, Satan donne le dernier assaut. Avec sa science profonde du péché, il sait que le sentiment qui meurt le dernier dans l'âme de l'homme, c'est l'orgueil. Il s'adresse donc à l'orgueil de ce moribond qui n'a plus que le souffle. Des démons à têtes bestiales déposent sur son lit des couronnes (fig. 217) : « Tu as eu la foi, l'espérance et la charité, disent-ils. Ah! tu ne ressembles pas à ces hommes qui, après une vie criminelle, se repentent au lit de mort! Toi, tu es un saint; tu mérites la couronne. »

L'agonisant va succomber et mourir le cœur plein d'orgueil, lorsqu'une troupe d'anges vole à son secours. L'un lui montre la gueule de Léviathan, où l'orgueil a précipité les démons ; l'autre lui désigne du doigt saint Antoine, qui triompha par son humilité de toutes les tentations ; et un autre lui dit : « Pour entrer dans le ciel, il faut être humble comme un petit enfant; pense à la Vierge, que Dieu a choisie à cause de son humilité. » Et aussitôt le ciel s'ouvre, et, près de la Trinité, la Vierge apparaît.

La lutte est finie. Haletant, suant d'angoisse, le mourant a livré la dernière bataille et il a vaincu. Le lecteur halète, lui aussi. Qu'il est laborieux, cet enfante-

1. Il y a encore une figure dont le texte ne parle pas, c'est Dieu le Père portant un fouet et une flèche. Ce qui veut dire, évidemment, que Dieu nous envoie les épreuves qu'il juge nécessaires à notre salut.

ment d'une âme à la vie éternelle! La dernière page du livre apporte un sentiment de délivrance. Le chrétien vient de mourir (fig. 218), et le prêtre qui a reçu ses dernières paroles lui met dans la main un cierge de cire. L'âme est sauvée. La meute infernale rugit, les griffes menacent, les mâchoires s'ouvrent, les poils se hérissent. Vain effort. L'âme emportée par un ange va monter paisiblement vers les hauteurs.

On s'explique maintenant le succès de l'*Ars moriendi*. Ce texte pathétique, ces gravures redoutables remuaient profondément des âmes toujours occupées de la pensée de la mort [1]. En d'autres temps l'œuvre serait entrée dans l'art monumental et on en eût sculpté les chapitres au portail des cathédrales. Au xve siècle, l'imprimerie s'en empara; multipliée à des milliers d'exemplaires, elle touchait autant d'âmes qu'elle eût fait sculptée au front de l'église [2].

Au fond, l'*Ars moriendi* apparaît comme un épisode de cette grande psychomachie, de cette lutte éternelle du bien et du mal, que le moyen âge a représentée sous tant de formes. Ici, c'est au moment où l'âme s'envole du corps que les deux principes engagent la bataille suprême. Dès le xiiie siècle, les artistes représentent cette bataille : à l'instant où l'âme, sous la figure d'un petit enfant, abandonne le cadavre, l'ange et le démon s'élancent pour s'en emparer. Ils se livrent un furieux combat, et la lutte dure jusqu'à ce que l'un des deux reste vainqueur.

Assez rare au xiiie siècle, et même encore au xive, la lutte pour la possession de l'âme devient extrêmement fréquente au xve siècle. Les livres d'Heures enluminés nous en offrent de nombreux exemples (fig. 195) [3]. Le miniaturiste représente généralement l'enceinte du cimetière avec sa chapelle, ses cloîtres, ses charniers chargés à se rompre comme de riches greniers. La fosse est creusée, et deux fossoyeurs y déposent le cadavre cousu de la tête aux pieds dans un linceul. Dans le ciel, cependant, la lutte suprême est engagée, l'ange et le démon sont aux prises, et l'âme tremblante attend que la victoire ait décidé de son sort. L'ange est rarement caractérisé : l'artiste, pourtant, lui donne parfois l'armure et l'épée de saint Michel [4]. Saint Michel est l'antique rival de Satan, et la bataille qu'il a engagée avec lui au commencement du monde, il la continue tous les jours. Saint Michel est donc l'ange de la mort, le défenseur qu'on invoque dans l'attente du grand combat; dans les testaments, saint Michel est parfois nommé après la Sainte Trinité.

1. La substance de l'*Ars moriendi* passa dans certains livres ascétiques. Dans le *Colloquium de particulari judicio animarum post mortem* de Denys le Chartreux, l'*Ars moriendi* est librement résumé à l'article xxxvi : « De tentationibus quæ agentibus in extremis accidere solent et de remediis contre eas. »

2. Il est possible que les dessinateurs de vitraux se soient inspirés de l'*Ars moriendi*. Le vitrail du Musée Saint-Jean à Angers, le seul de cette espèce qui subsiste, permet de le supposer. Ce vitrail, daté de 1542, représente le mourant entre le diable, qui lui apporte la liste de ses péchés, et la Mort. C'est donc moins une copie qu'une interprétation de l'*Ars moriendi*.

3. Voici quelques exemples : B. N., latin 10542, f° 137 (vers 1430); latin 921, f° 125 (vers 1480), la bataille a lieu dans une église; latin 18015, f° 134 (vers 1450); Arsenal, ms. n° 1189, f° 65 (vers 1430).

4. B. N., latin 9471, f° 159 (fig. 195).

C'est sous cette forme abrégée que les artistes représentèrent la lutte des deux principes se disputant l'âme chrétienne. La faveur que rencontra cette scène au xve siècle s'explique sans doute par le succès de l'*Ars moriendi;* la lutte pour la possession de l'âme exhalée par le mourant en est la dernière page et le suprême épisode.

Ainsi, à la fin du moyen âge, l'image de la mort est partout. Ce n'est pas seulement au cimetière qu'on la rencontre, on l'a sous les yeux dans l'église. En tournant les pages de son livre d'Heures on l'aperçoit encore. Rentré chez soi, on la retrouve : un crâne est sculpté au manteau de la cheminée, une page de l'*Ars moriendi* est clouée au mur. Et la nuit, quand on dort et qu'on oublie, on est réveillé en sursaut par le veilleur qui psalmodie dans les ténèbres :

Réveillez-vous, gens qui dormez,
Priez Dieu pour les trépassés.

CHAPITRE III

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

III. — LE TOMBEAU

I. Grand nombre des tombeaux dans la France d'autrefois. Le recueil de Gaignières. — II. Les plus anciennes statues tombales et les plus anciennes plates-tombes. — III. Comment le moyen age a conçu l'image funèbre. Noblesse de cette conception. — IV. Iconographie du tombeau. Le tombeau porte témoignage de la foi du défunt. — V. Iconographie du tombeau. Le sentiment de la famille. — VI. Les tombeaux des ducs de Bourgogne. Les pleurants. — VII. L'Iconographie du tombeau se modifie. Apparition du portrait. Les masques funèbres moulés sur le visage des morts. — VIII. La statue agenouillée sur le tombeau. Le gisant transformé en cadavre. La statue agenouillée et le cadavre réunis dans le même tombeau. Le tombeau de Louis XII. Son influence. Apparition du tombeau païen.

I

Le chrétien est mort. Déjà son âme a comparu devant son juge; quant au corps, il repose encore parmi nous en attendant le jour suprême où il renaîtra pour être jugé à son tour.

Le tombeau qui renferme cette poussière immortelle fut, aux beaux siècles du moyen âge, un monument profondément religieux. Foi ardente, espérance, tendre respect pour l'argile humaine que Dieu a façonnée, aspiration à l'infini où se mêle pourtant le regret des créatures d'un jour que nous avons aimées — le tombeau exprime tout cela.

Tout ce que le moyen âge a pensé de la mort, il l'a gravé sur ses tombeaux. Il a, à la fois, honoré les morts et instruit les vivants. Aujourd'hui encore, une statue funéraire abandonnée dans un cloître, une plate-tombe usée, encastrée dans le pavé d'une église, nous arrêtent; et il est difficile de regarder ces images en pur artiste : nous y sommes trop intéressés. Qu'allons-nous apprendre ici du grand mystère? Qu'en pensaient ces hommes qui nous ont précédé dans la mort? Que

nous en disent-ils? Voilà les questions qui d'abord se présentent à nous : et voilà justement celles auxquelles nous voudrions essayer de répondre.

On ne trouvera donc pas dans ce chapitre une histoire complète du tombeau : il y faudrait un volume. Mais il est possible, en quelques pages, d'étudier l'iconographie du tombeau; on peut faire connaître brièvement les grandes idées que la mort a fait naître dans l'âme des hommes du moyen âge et montrer comment l'art les a exprimées.

L'âge que nous étudions dans ce livre est celui des tombeaux, car les monuments les plus extraordinaires que nous ait laissés le moyen âge finissant sont des monuments funéraires. C'est donc ici, beaucoup plus légitimement que dans le précédent volume, que ce chapitre trouve sa place; mais, pour rendre parfaitement claires les idées que nous allons développer, il sera nécessaire de remonter à leur origine, c'est-à-dire au XIIIe siècle.

Il est difficile aujourd'hui d'imaginer la prodigieuse quantité de tombeaux qui emplissaient nos églises. Nous venons trop tard. Il eût fallu partir au printemps de 1708, le jour de la Saint-Barnabé, avec Dom Martène et Dom Durand, et aller avec eux d'abbaye en abbaye, de cathédrale en cathédrale[1]. Malgré les guerres de religion, la vieille France était encore magnifique; les églises étaient pavées de pierres tombales et les cloîtres remplis de statues funèbres, dont les vives couleurs n'étaient pas encore éteintes. Dans des monastères, dont le nom même aujourd'hui est oublié, on rencontrait de merveilleux tombeaux de cuivre émaillé qui semblaient d'azur et d'or[2]; rien n'égala jamais en magnificence ces chefs-d'œuvre des artistes de Limoges[3]. Pas d'église qui ne racontât par ses tombeaux l'histoire d'une province. Dom Martène et Dom Durand n'étaient malheureusement pas des artistes : ils n'ont su que transcrire des épitaphes, et ils passèrent sans être émus devant des chefs-d'œuvre à jamais regrettables.

Par bonheur, il y eut au XVIIe siècle un homme singulier qui aima ce que les autres dédaignaient. Roger de Gaignières eut la passion du passé, disons mieux, de la mort. Il employa la plus grande partie de sa vie à faire dessiner des tombeaux. Accompagné d'un artiste de beaucoup de complaisance, mais de peu de génie, il parcourait la France, attentif aux pierres tombales et aux statues funèbres. C'est ainsi que s'est formé cet étonnant recueil que se partagent aujourd'hui la France et l'Angleterre[4]. Jamais on n'éleva un pareil monument à la mort. En feuilletant ces

1. *Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins*, Paris, 1717-1724, 2 vol. in-4.

2. Par exemple, à Notre-Dame de Champaigne, dans le Maine, on voyait le tombeau émaillé de Guillaume Roland, évêque du Mans, † 1260; à Villeneuve-les-Nantes, le tombeau émaillé d'Alix de Bretagne, † 1220, et de sa fille, † 1272; à l'abbaye de Fontaine-Daniel, dans le Maine, l'admirable tombeau émaillé d'un chevalier du XIIIe siècle.

3. Voir Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, Paris, 1890, p. 158 et suiv.

4. Heureusement, les dessins de Gaignières qui se trouvent à Oxford, et qui ont un si vif intérêt pour notre

trente volumes, on admire avec une sorte d'accablement tant de belles œuvres, dont il ne reste plus aujourd'hui la moindre trace. Que voulait Gaignières ? Pourquoi tant d'ardeur à réunir des monuments qui n'intéressaient alors que deux ou trois Bénédictins ? — Sans doute, il ne le savait pas lui-même. Ce curieux ne faisait pas de livres. Un instinct mystérieux le poussait; il se hâtait, non sans raison, car, sans le savoir, il travaillait pour nous, et nous sauvait la vieille France.

C'est dans le recueil de Gaignières qu'il faut aller voir quelle place les morts tenaient parmi les vivants. A Notre-Dame de Paris, on ne marchait pas sur le pavé, on marchait sur des dalles gravées ou sur des lames de cuivre jaune décorées d'effigies funèbres. Nos plus grandes cathédrales étaient trop petites, et il fallait que les cloîtres, que les salles capitulaires accueillissent les tombes; il y a eu dans la cathédrale de Langres et dans ses annexes près de deux mille tombeaux[1].

Pourtant, les cathédrales ne furent pas les plus belles nécropoles du moyen âge. Les grandes familles féodales préférèrent la solitude des abbayes : là, point de foule qui use de ses pieds les visages des morts, un silence éternel que les prières seules ont le droit d'interrompre, une paix profonde qui déjà fait penser au ciel. Le recueil de Gaignières et les travaux des érudits modernes rendent à nos vieilles abbayes toute leur poésie : Maubuisson, Royaumont, Saint-Yved-de-Braine, l'abbaye du Lys, vingt autres, qui ne sont plus pour nous que des noms charmants, se repeuplent de leurs morts.

Maubuisson montrait ses tombeaux de femmes. On y voyait la reine Blanche en habits de religieuse, la comtesse Mahaut d'Artois, qui aima tant les artistes, Catherine de Courtenay, fille de l'empereur de Constantinople, sculptée en marbre noir[2], Bonne de Bohême, mère de Charles V, qu'on trouva, en 1635, quand on ouvrit son caveau, assise sur un trône, les cheveux nattés avec des tresses d'or[3]. Charles V eût souhaité reposer auprès de cette mère bien-aimée, mais déjà son tombeau était préparé à Saint-Denis. Il décida donc que ses entrailles seules seraient ensevelies près du corps de sa mère, mais il voulut que son image fût couchée non loin de la sienne.

Royaumont gardait les tombeaux des enfants de saint Louis. C'est là qu'était enseveli son fils aîné, ce jeune Louis de France que tout le monde pleura : un bas-relief sculpté sur son sarcophage rappelait que le roi d'Angleterre avait voulu porter son cercueil sur ses épaules. C'est dans cette église, où il fallait si souvent

art et pour notre histoire, ont été calqués et sont venus compléter le portefeuille que possède notre Cabinet des Estampes.

1. *Mém. de la Soc. hist. et archéol. de Langres*, t. I, p. 259.

2. Voir Courajod et Marcou, *Catal. du Musée de sculpt. comparée*, p. 17. D'après une opinion plus récente, la statue en marbre noir de Catherine de Courtenay, qui est aujourd'hui à Saint-Denis, serait en réalité celle de Blanche de Castille. Voir P. Vitry et G. Brière, *L'Église abbatiale de Saint-Denis*, Paris, 1908, p. 119.

3. Voir Dutilleux et Depoin, *L'Abbaye de Maubuisson*, Pontoise, 1882.

revenir, que saint Louis connut le fond de la douleur ; c'est là qu'il eut, lui aussi, sa Passion. Pendant de longs siècles, le souvenir du saint roi et de ses larmes emplit de poésie le cloître de Royaumont[1].

Saint-Yved-de-Braine était la nécropole d'une race héroïque : la famille de sang royal des comtes de Dreux y reposait sous la garde des Prémontrés. On y voyait d'abord les vaillants comtes du XIIIe siècle : Robert II, qui combattit à Bouvines, Jean de Dreux, dont le corps était à Nicosie, le cœur à Saint-Yved, Pierre Mauclerc, qui se signala à la Manssoure et à Ptolémaïs. Il n'y manquait que ce Philippe de Dreux, évêque de Beauvais, héros de Tibériade et de Saint-Jean d'Acre, qui combattait avec une massue, parce que le pape lui avait défendu de frapper avec l'épée[2]. A la suite de ces statues tombales, qu'embellissait l'admirable costume de guerre du XIIIe siècle, étaient couchées celles des combattants de la guerre de Cent ans. Ramassés dans leur étroite armure, ils avaient quelque chose de farouche et de triste ; les beaux noms des villes de Syrie, la lumière de l'Orient ne les transfiguraient plus comme leurs ancêtres. Ils n'avaient pas dégénéré pourtant, mais c'étaient des vaincus : Jean VI de Roucy avait été tué à la bataille d'Azincourt[3].

Telle était, dans ses beaux jours, cette église de Braine, qu'emplissaient deux cents ans d'héroïque histoire. Ce que l'auteur de la *Légende des Siècles* a rêvé : des générations de chevaliers immobiles dans leur armure, se trouvait ici réalisé.

La vieille France était riche en nécropoles semblables, car les grandes familles féodales, à l'exemple des rois de France, qui depuis des siècles avaient élu Saint-Denis, choisissaient toutes une abbaye pour y élever leurs tombeaux.

La première maison de Bourgogne était ensevelie à Cîteaux. Les comtes d'Auvergne voulaient reposer dans l'abbaye cistercienne du Bouchet. La maison de Bourbon, qui semble tourmentée par l'instinct de ses grandes destinées, ne peut se fixer : à chaque siècle elle adopte pour ses morts un nouveau monastère. Les vieux sires de Bourbon avaient leurs tombeaux sur l'acropole du Montet-aux-Moines, d'où ils embrassaient tout leur petit domaine. Au XIIIe siècle, on voyait leurs statues tombales dans l'abbaye cistercienne de Bellaigue, aux confins de l'Auvergne ; au XIVe, on les vit dans l'église des Jacobins, à Paris. Au XVe siècle, ils choisirent l'abbaye de Souvigny, voisine de leur château de Moulins, pour y établir leur sépulture; c'est alors qu'ils attachèrent au flanc de la sévère église romane cette belle chapelle lumineuse où se voit encore leur tombeau. Enfin le secret fut révélé : on sut que le mot « Espérance ! » de leur mystérieuse devise était prophétique. Ils

1. Voir l'*Histoire de Royaumont*, par l'abbé Duclos, Paris, 1867, 2 vol. in-8°.

2. Son tombeau de cuivre et d'émail était dans la cathédrale de Beauvais.

3. Tous les tombeaux, dessinés par Gaignières, ont été publiés par Stanislas Prioux dans sa *Monographie de Saint-Yved-de-Braine*, 1859, in-fol.

furent rois. Et désormais leurs cercueils vinrent s'aligner dans la crypte de Saint-Denis sur des tréteaux de fer.

On ne s'étonnera pas du nombre des tombeaux qui emplissaient nos abbayes, quand on saura que les grands personnages s'en faisaient parfois élever plusieurs. Nos rois de France furent pendant des siècles fidèles à cette coutume. Dans leur testament ils font souvent de leur dépouille trois parts : ils veulent d'abord que leur corps soit enseveli à Saint-Denis, pour n'être pas dans la mort séparés de leurs ancêtres [1] ; puis, ils donnent leur cœur à une église, leurs entrailles à une autre. C'est ainsi que les entrailles de Charles V étaient à Maubuisson et son cœur à la cathédrale de Rouen : il voulut signifier par là que son cœur était resté dans cette Normandie qu'il avait gouvernée au temps de sa jeunesse. Il semble que les

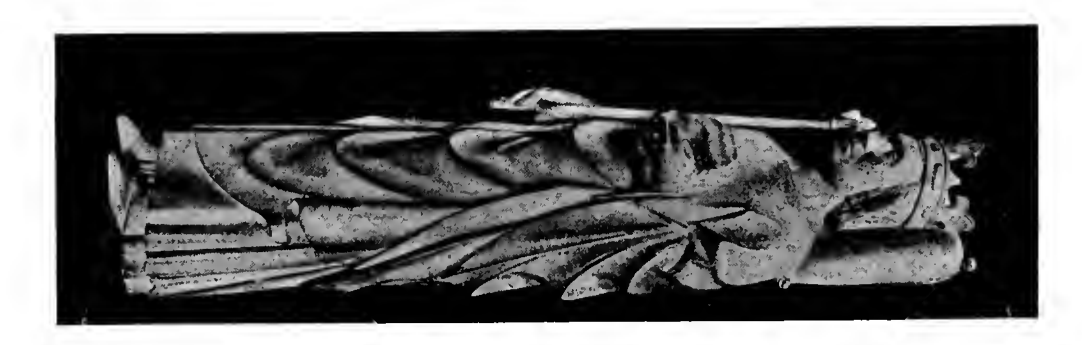


Fig. 219. — Statue tombale de Philippe VI.
Musée du Louvre.

maîtres de la magnifique Normandie n'aient jamais pu s'en arracher, car, bien des années auparavant, Richard Cœur de Lion, qui avait laissé son corps aux religieuses de Fontevrault, avait lui aussi donné son cœur à la cathédrale de Rouen [2].

Aux cathédrales, nos rois préférèrent d'ordinaire les églises des couvents où l'on prie jour et nuit. C'est aux religieuses de Poissy, aux Chartreux de Bourgfontaine, aux Dominicains de la rue Saint-Jacques, aux Célestins, qu'ils donnent leur cœur ou leurs entrailles ; et parfois les statues couchées sur ces tombeaux, par un étrange réalisme funèbre, portent à la main un cœur [3], ou bien un sac de cuir qui contient les intestins (fig. 219) [4].

Ainsi se multiplièrent les monuments funèbres. Il n'en subsiste plus aujourd'hui qu'un petit nombre ; les plus précieux ont disparu. Les merveilleux tombeaux d'argent des comtes de Champagne, les tombeaux de cuivre et de cuivre émaillé

1. Depuis l'avènement des Capétiens, trois de nos rois seulement furent enterrés ailleurs qu'à Saint-Denis : Philippe Ier à Saint-Benoît-sur-Loire, Louis VII à l'abbaye de Barbeau, et Louis XI à Notre-Dame de Cléry.

2. Le tombeau qu'on voit à la cathédrale de Rouen a été refait.

3 Statue de Charles d'Anjou, roi de Sicile, aux Jacobins de Paris, Gaignières, Pe 11 b, f° 40 ; statue de Charles V, à Rouen, Gaignières, Pe 1 a, f° 42.

4. Statue de Philippe VI, autrefois dans l'église des Dominicains de la rue Saint-Jacques, maintenant au Louvre ; statue de Jeanne de Bourbon, femme de Charles V, aux Célestins, Gaignières, Pe 11 a, f° 253.

des évêques de Paris et d'Angers ne sont plus qu'un souvenir; le tombeau du roi René n'existe plus; ceux du duc de Berry et des ducs de Bourbon ont été mutilés; du magnifique tombeau de Louis de Male, il ne reste que quelques statuettes de cuivre.

C'est la Révolution qui a presque tout détruit, mais elle a anéanti le passé avec cette grandeur sauvage qui fait hésiter entre l'admiration et l'horreur. En 1792, quand l'ennemi envahit la France, les municipalités reçurent l'ordre d'ouvrir les caveaux de famille et d'en retirer les cercueils de plomb pour en faire des balles; on devait en même temps chercher du salpêtre dans les tombeaux. C'est alors que tant de pierres tombales et tant de tombes furent brisées[1]. Bientôt, il fut décidé que toutes les lames de cuivre, toutes les statues de bronze seraient fondues[2]. La statue de Blanche de Castille devint un canon. Ainsi l'histoire, dont la Révolution voulait briser la suite, se continuait : les morts se levaient de leur tombeau pour combattre avec les vivants.

II

C'est dans les dernières années du XIIe siècle, suivant toutes les vraisemblances, que l'on vit pour la première fois une statue couchée sur un tombeau.

On ne soutiendrait plus aujourd'hui, avec Dom Montfaucon, que la statue funéraire de Philippe Ier, qui est encore à sa place dans l'église de Saint-Benoît-sur-Loire, ait été faite en 1108, immédiatement après la mort du roi[3]. Montfaucon s'est trompé d'au moins cent ans, car l'œuvre a conservé, malgré les restaurations, les caractères de l'art du XIIIe siècle.

Il ne faut pas s'étonner de voir d'anciens tombeaux refaits après un siècle ou deux et décorés alors de statues : les exemples de ces transformations abondent. Les moines, qui avaient le culte des souvenirs, ont souvent, au XIIIe ou au XIVe siècle, donné aux fondateurs de leurs abbayes des tombeaux dignes d'eux. Raoul et Guillaume de Tancarville, barons normands du XIe et du XIIe siècle, furent ensevelis dans l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville qu'ils avaient fondée; ils y eurent des tombeaux magnifiques, mais qui dataient seulement du XIIIe siècle. Leurs statues tombales[4], en effet, leur donnaient le costume des compagnons de saint

1. Dans le département de l'Aube peu de pierres tombales sont intactes. Voir Fichot, *Statistique monum. de l'Aube*, t. I, p. 17.

2. Lenoir ne put sauver la statue de bronze du chancelier de Birague (aujourd'hui au Louvre) qu'en la peignant en blanc.

3. *Monuments de la monarch. franç.*, t. I, p. 401.

4. Aujourd'hui détruites.

Louis : cotte de mailles d'or, tunique rouge semée d'étoiles, large ceinturon d'azur[1].

Haymon, premier comte de Corbeil, vivait au xe siècle ; il avait acheté des reliques, fondé des églises, lutté contre les Normands, et laissé dans la mémoire populaire un grand souvenir. La légende le transfigura : on racontait sa victoire sur un dragon monstrueux qui désolait la contrée. Aucun monument ne perpétuait la mémoire de ce personnage d'épopée, et ce fut seulement au xive siècle qu'on éleva en son honneur le tombeau de Saint-Spire, où le vieux héros carolingien apparaît sous l'aspect d'un chevalier contemporain de Philippe le Bel (fig. 220).

Plusieurs exemples analogues pourraient être cités[2], mais il en est un qui paraîtra plus éloquent que tous les autres.

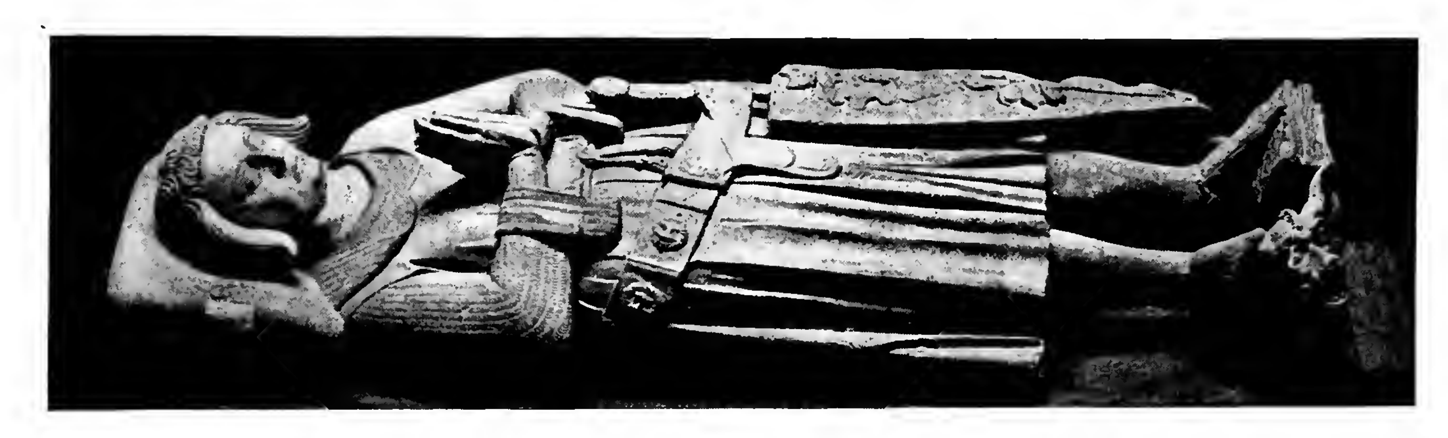


Fig. 220. — Statue tombale d'Haymon, comte de Corbeil.
Église Saint-Spire de Corbeil.

Nos rois du xie et du xiie siècle avaient leurs tombeaux à Saint-Denis, mais ces tombeaux n'étaient certainement surmontés d'aucune effigie funéraire[3]. La preuve est que saint Louis, dans un sentiment de piété filiale, fit faire des statues tombales à quelques-uns de ses plus illustres prédécesseurs : Hugues Capet, Robert le Pieux, Henri Ier, Louis VI, sans parler de quelques rois mérovingiens et carolingiens. Ces effigies, toutes pareilles, sont calmes, graves, revêtues d'une sorte de caractère sacré ; elles nous donnent l'image idéale du roi chrétien touché au front par le saint chrême, telle que le xiiie siècle la concevait. Si Louis VI n'avait pas de

1. Gaignières, Pe 8, fo 33.

2. Plusieurs évêques du xie et du xiie siècle avaient des tombeaux qui dataient du xiiie. A Notre-Dame de Paris, l'évêque Azelin, mort en 1019, avait sur son tombeau une plate-tombe du commencement du xiiie siècle (Gaign., Pe 11a, fo 29). A Longpont, le tombeau de Gozelin de Vierzy, évêque de Soissons, mort en 1152, était d'une époque assez avancée du xiiie siècle (reproduit à la B. N., latin 17028, fo 195). A Fontevrault le tombeau de Pierre de Châtellerault, évêque de Poitiers, mort en 1135, était également du xiiie siècle (B. N., latin 17042, fo 67).

3. Il faut peut-être faire une exception pour Childebert, dont la dalle funèbre en demi-relief devait dater de la fin du xiie siècle. Cette dalle, aujourd'hui à Saint-Denis, était autrefois à Saint-Germain-des-Prés. Quant à l'étrange plate-tombe de mosaïque de la reine Frédégonde, elle est sans doute de la même époque. Ce qui le prouve, c'est son analogie avec la plate-tombe de l'évêque Frumault, trouvée dans les ruines de l'ancienne cathédrale d'Arras, Or, l'évêque Frumault est mort en 1180.

statue tombale à Saint-Denis, il est bien évident que Philippe Ier, mort trente ans auparavant, n'en avait pas davantage à Saint-Benoît-sur-Loire.

Au XIIe siècle, les chefs des grandes familles féodales n'avaient pas plus que les rois de France d'images funèbres. Nous connaissons par les dessins de Gaignières les tombeaux qui furent élevés à la première maison de Bourgogne dans l'abbaye de Cîteaux[1] : c'étaient de simples sarcophages sur lesquels ne reposait aucune statue.

D'ailleurs, le recueil de Gaignières, si riche en statues tombales de toutes les époques, ne nous en offre aucune qu'on puisse donner comme antérieure aux dernières années du XIIe siècle. Les plus anciennes par le costume, celle d'Élie, comte du Maine, à l'abbaye de la Couture, au Mans[2], celle d'un chevalier inconnu, à l'abbaye de Bonneval dans le Dunois[3], ne remontent guère plus haut que 1180 ou même 1200.

Je ne parle pas des fameuses statues des rois et des reines d'Angleterre à l'abbaye de Fontevrault : il est trop clair qu'elles ne peuvent dater que des premières années du XIIIe siècle, puisque Richard Cœur de Lion est mort en 1199 et Éléonore d'Aquitaine en 1204. Henri II, il est vrai, est mort en 1189, mais sa statue ne paraît pas antérieure aux autres : toutes ces statues tombales offrent tant d'analogies qu'elles ont dû être faites en même temps, au commencement du XIIIe siècle[4].

Les pierres tombales ou plates-tombes ornées de l'effigie du défunt gravée au trait n'apparaissent pas plus tôt que les statues tombales. Quelques-unes remontaient sans doute à la fin du XIIe siècle ; je dois avouer, cependant, que je n'en connais aucune qui soit antérieure au XIIIe siècle[5]. Dom Plancher, qui explora la Bourgogne avec tant de soin, dit n'avoir rencontré dans toute la province que deux pierres tombales du XIIe siècle ; et il ajoute que l'une d'elles portait une croix et l'autre, une simple épitaphe[6].

Gaignières nous donne plusieurs plates-tombes du XIIe siècle, mais aucune d'elles ne présente l'image du mort. Au XIIe siècle, par exemple, les évêques de Châlons-sur-Marne n'avaient qu'une inscription sur leurs dalles funèbres faites de carreaux

1. Gaignières, Pe 11 c, f° 42 et 43. Voir aussi Kleinclausz, La sculpture funéraire en Bourgogne, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1901 et 1902.

2. Gaignières, Pe 1 h, f° 19.

3. Gaignières, Pe 1 n, f° 77 et 78.

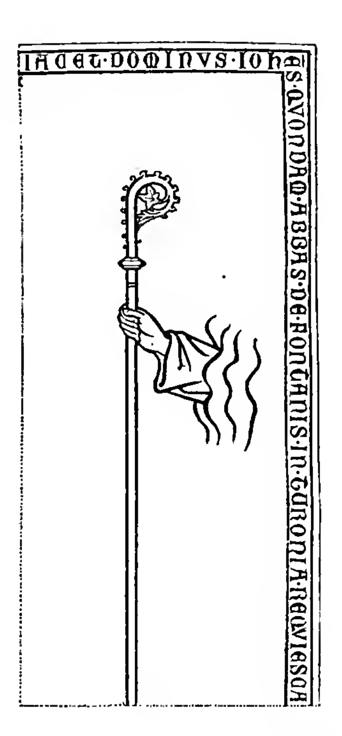
4. La plus ancienne statue couchée sur un tombeau qui se soit conservée semble être celle d'un archevêque de Rouen. Elle se voit au pourtour du chœur de la cathédrale. Plusieurs particularités prouvent que le tombeau était dans la vieille cathédrale de Rouen qui fut incendiée en 1200. Ce tombeau est une œuvre des dernières années du XIIe siècle.

5. Il faut mettre à part la plate-tombe de l'abbé Frumault († 1180) et celle de Frédégonde, dont nous avons parlé plus haut ; c'est une mosaïque de marbre d'un caractère tout particulier.

6. *Hist. de Bourgogne*, t. II, p. 522.

assemblés [1]. Les plates-tombes qui recouvraient le corps des abbesses du XIIe siècle, à la Trinité de Caen, étaient d'une touchante modestie : on n'y voyait qu'une épitaphe et une crosse abbatiale [2] ; une de ces abbesses était pourtant la fille de Guillaume le Conquérant.

Ces pierres tombales si simples se rencontrent encore plus tard (fig. 221). En 1210, Victor, abbé de Saint-Georges de Boscherville [3] ; en 1213, Nivard, abbé de Saint-Seine [4] ; en 1218, Gérard, abbé de Barbeau [5] ; en 1221, Eudes, abbé de Jouy [6], n'ont encore qu'une crosse sur leur dalle. Les chevaliers sont alors aussi modestes que les moines. Les pierres tombales des barons du commencement du XIIIe siècle sont parfois d'une émouvante simplicité. Sur l'une d'elles, on voyait uniquement une magnifique épée qui portait sur la lame le nom de son possesseur [7] ; sur une autre, il n'y avait pas même de nom, mais simplement le bouclier et l'épée du soldat [8]. Les Templiers aimèrent ces dalles muettes où une épée était gravée [9] ; belle abnégation, et digne de la grande époque de l'Ordre, qui fait penser à la noble devise du Temple : *Non nobis, Domine, sed nomini tuo da gloriam.*


Fig. 221. — Plate-tombe d'un abbé des Vaux-de-Cernay.

C'est entre 1220 et 1230 (au moins dans les exemples qui nous sont parvenus) que l'image du mort commence à apparaître sur les plates-tombes [10]. Pierre de Corbeil, archevêque

1. Gaignières, Pe 1 m, f° 10 et 11.
2. Gaignières, Pe 1 d, f° 3 et suiv.
3. Gaiguières, Pe 8, f° 34.
4. *Mém. de la Commiss. des antiquités de la Côte-d'Or*, t. II, p. 137.
5. Gaignières, Pe 10, f° 13.
6. Gaignières, Pe 10, f° 52.
7. B. N., latin 17096, f° 35, pierre tombale de l'abbaye de Barbeau (près de Melun). Il n'y a point de date, mais ce qui prouve que la pierre est du commencement du XIIIe siècle, c'est sa forme trapézoïdale.
8. Gaignières, Pe 1 f, f° 35, abbaye de Cormery. La pierre est aussi en trapèze.
9. A Saint-Jean-du-Creach près de Saint-Brieuc et à Charly dans le Cher. Voir *Bullet. monum.*, 1878, p. 762.
10. Les dalles taillées en cuvettes et ornées d'une image du mort en demi-relief semblent avoir précédé à la fois la statue proprement dite et la plate-tombe. Le cloître d'Elne nous montre une pierre tombale creusée en cuvette, ornée de l'effigie de l'évêque Guillaume Jorda qui mourut en 1186. Il existe un tombeau du même genre au Musée d'Épinal : c'est celui de Guy, abbé de Chamousey, qui mourut à une date postérieure à 1182. Le tombeau de femme trouvé à Bruay (Nord) est tout à fait analogue. Ce tombeau de Bruay, qui semble à première vue si archaïque, n'est peut-être pas antérieur aux dernières années du XIIe siècle, car il offre beaucoup d'analogie avec le tombeau de Marguerite d'Alsace qui se voyait à Saint-Donat de Bruges (voir Dehaisnes, *Hist. de l'art dans la Flandre*, etc., p. 382). Or, Marguerite d'Alsace est morte en 1194. Ces pierres tombales, qui ne sont ni des plates-tombes, ni des statues, se rencontraient encore au commencement du XIIIe siècle. La comtesse de Dreux, morte en 1207, avait à Saint-Yved-de-Braine un tombeau de ce genre (Gaignières, Pe 1, f° 74). Ces tombes en demi-relief étaient parfois en bronze, par exemple celle de l'évêque Eudes de Sully (mort en 1208) à Notre Dame de Paris (Gaignières, Pe 11 a, f° 26). Ces dalles en relief étaient gênantes. On ne tarda pas à préférer les plates-tombes de pierre ou de cuivre qu'on incrustait dans le pavé. La tradition des dalles creusées en cuvette s'est conservée longtemps en Italie ; on en voit encore dans le pavé de plusieurs églises de Rome.

de Sens, mort en 1222, était représenté en costume épiscopal sur la dalle qui fermait son caveau dans la cathédrale[1] : et c'est le plus ancien exemple authentique que je puisse citer. Barthélemy, évêque de Paris, mort en 1229, avait dans le chœur de Notre-Dame une pierre tombale où on le voyait tenant sa crosse de la main gauche et bénissant de la main droite[2].

Ces premières plates-tombes historiées sont plus larges à la tête qu'aux pieds et affectent la forme d'un trapèze. Il y a dans cette figure, qui rappelle la forme du cercueil, quelque chose de funèbre. Le noble génie du XIIIe siècle, qui écartait avec tant de soin tout ce qui pouvait rappeler la laideur de la mort, en fut choqué, et les artistes y renoncèrent bientôt.

III

L'iconographie du tombeau, à peine ébauchée par le XIIe siècle, a donc été réellement créée par le XIIIe. Ce grand siècle y mit toute sa poésie.

A partir du XIIIe siècle, et presque jusqu'à la fin du moyen âge, les morts sont représentés sous un aspect qui d'abord surprend : couchés sur leurs tombeaux ou sur leurs pierres tombales, ils ont les mains jointes et les yeux ouverts (fig. 222) ; ces prétendus morts sont donc des vivants.

Le christianisme ne croit qu'à la vie, et, devant les tombeaux, il nie audacieusement la mort. Rien ne périt, le corps pas plus que l'âme. Quand même le tombeau ne contiendrait qu'un peu de cendre, ce n'est là qu'une apparence ; c'est l'artiste qui dit vrai, c'est lui qui nous montre le mort tel qu'il est dans la pensée de Dieu, tel qu'il sera tout à l'heure, quand sonnera la trompette, quand s'ouvriront tous les yeux à la lumière éternelle.

Non seulement le mort est vivant, mais il est déjà tel qu'il sera au grand jour. Il était vieux et le voici jeune : à Châlons, une mère entre ses deux filles a le même âge qu'elles. Aucune statue, aucune pierre tombale de la grande époque ne nous montre un vieillard : tous ces morts semblent avoir trente-trois ans, l'âge qu'avait

1. Gaignières, Pe 11 a, f° 56.

2. Gaignières, Pe 11 a, f° 27. Il m'est impossible d'admettre avec Fleury (*Antiq. de l'Aisne*, t. IV, p. 77) que la plate-tombe de Barthélemy de Vire (mort en 1154), dont il donne un fragment, soit du XIIe siècle. L'arc trilobé sous lequel est placé l'évêque indique le XIIIe siècle. Quant aux affirmations de Dom Wyard, qui avance, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Vincent*, qu'on voyait à Saint-Vincent de Laon des pierres tombales à effigies du XIIe et même du XIe siècle, elles ne méritent, en l'absence des monuments, aucune créance. Il est probable que les tombeaux des évêques de Laon, enterrés à Saint-Vincent au XIe et au XIIe siècle, avaient été, au XIIIe siècle, recouverts de plates-tombes à effigies.

Jésus-Christ quand il ressuscita, l'âge qu'auront tous les hommes quand ils ressusciteront comme lui[1].

Plusieurs de ces morts, suivant toutes les apparences, furent laids; tout au moins, la vie les marqua au passage : que l'on regarde les images funèbres du XIIIe siècle, on ne verra que de purs visages, revêtus d'une beauté qui n'a plus rien d'individuel. La personne est élevée jusqu'au type; l'artiste fait d'avance le sublime travail de Dieu, modelant, au dernier jour, tous les visages humains dans le sens de la beauté parfaite.

Nul doute que les conceptions religieuses du moyen âge n'aient ici, comme partout ailleurs, guidé la main du sculpteur. Cette transfiguration du mort garde d'ailleurs, même pour ceux qui demeurent étrangers à la théologie du XIIIe siècle, un

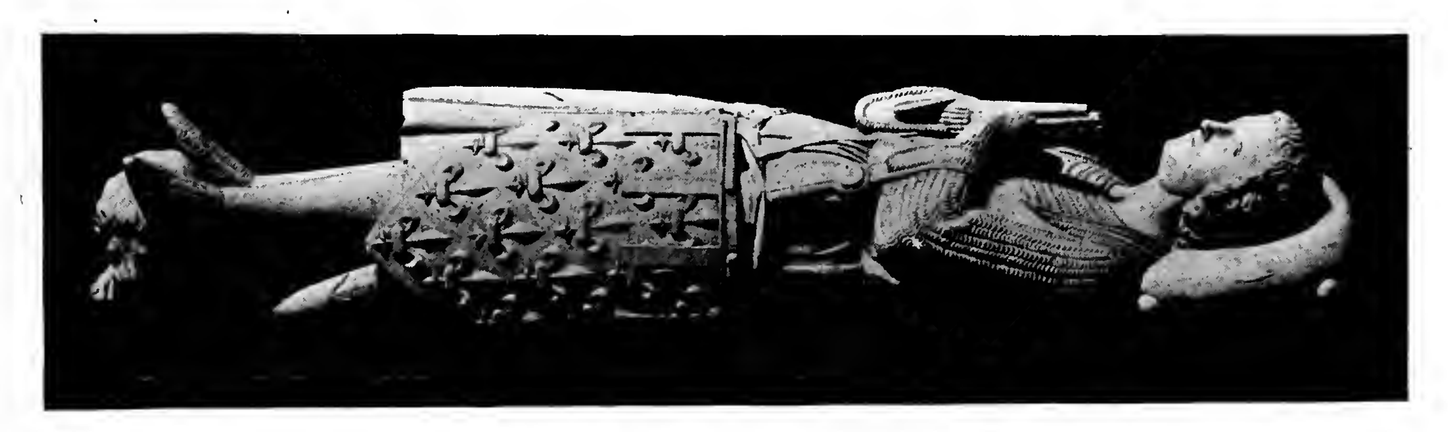


Fig. 222. — Statue tombale de Robert d'Artois (1320). Saint-Denis.

charme touchant. Y eut-il jamais plus belle idée? Sut-on mieux dire, depuis les Grecs et leurs délicieuses stèles funéraires, que la mort embellit tout ce qu'elle touche? Comme un grand artiste, elle fait disparaître tout ce qui choque, tout ce qui nuit à l'unité; elle nous montre celui qui n'est plus tel qu'il voulut être, tel qu'il fut parfois, tel qu'il eût été souvent si les misères de la vie ne l'en eussent empêché.

Le mort apparaît donc, dans les plus belles œuvres du moyen âge, avec une sérénité, une noblesse qui ne sont déjà plus de ce monde. Est-ce un bienheureux? On pourrait le croire, et l'artiste voudrait que nous le croyions. Ce n'est pas sans raison qu'il met au-dessus de la tête du mort un dais sculpté, pareil à ceux qui surmontent la tête des saints au portail des cathédrales. Il apparaît sous une belle arcade trilobée que surmontent les clochetons d'une cité sainte : tels se montrent les saints aux vitraux du XIIIe et du XIVe siècle; la ressemblance est frappante. Ainsi cette arcade symbolique, où passe parfois un vol d'anges, est une porte ouverte sur un autre monde, et le mort transfiguré paraît franchir le seuil de l'éternité.

1. C'est la doctrine qu'exposent tous les théologiens du moyen âge. Voir *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 4e édit., p. 437. Au XVe siècle encore, en plein âge réaliste, Louis XI veut être représenté jeune sur son tombeau. Voir les documents réunis dans Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, p. 453 et suiv.

Sans doute, il y avait de l'audace à se substituer au juge, à prononcer d'avance la sentence et à ouvrir ainsi toutes grandes les portes du ciel ; mais je ne vois pas que les chrétiens du moyen âge ressemblent aux jansénistes. Ils ne tremblent pas, ils espèrent ; ils attendent tout de la bonté de Dieu. Les prières que l'Église récitait pour les morts exprimaient cette inébranlable confiance dans l'indulgence, dans la partialité du Père pour ses enfants. Assurément, ce mort ne fut pas sans péché, mais ces souillures, l'âme les a contractées parce qu'en ce triste monde il lui a fallu vivre avec le corps [1]. Dieu ne voudra pas instruire le procès de son serviteur, car qui donc pourrait trouver grâce devant lui [2] ? Une pitié infatigable, et qui ne se lasse jamais de pardonner, voilà ce qui caractérise Dieu [3]. Il est, suivant la magnifique expression du *Missel* de Fontevrault, « l'éternel amant des âmes [4] ». Pourquoi donc trembler ? Dans le vieil antiphonaire de Sainte-Barbe-en-Auge, c'est le mort lui-même qui parle et qui chante : il s'adresse à Dieu, il lui rappelle qu'il a été, lui pécheur, racheté de son sang ; et il a tant de confiance dans la bonté divine que, quand on emporte le cercueil et qu'on ouvre les portes du cimetière, il s'écrie : « Ouvrez-moi les portes de la justice, j'entre dans le lieu où est le merveilleux tabernacle, j'entre dans la maison de Dieu [5] ».

Cette sublime confiance de la Liturgie, voilà ce que les artistes ont exprimé. Nous devons croire que tous nos morts seront sauvés, car il est impie de désespérer de notre salut et de celui des autres. C'est pourquoi toutes les effigies funéraires ressemblent à des images de bienheureux : les anges descendent du ciel, s'approchent du défunt, et balancent devant lui des encensoirs, comme ils font devant les confesseurs ou devant les martyrs [6].

Un détail mérite encore d'attirer l'attention : les morts ont presque toujours un animal sous les pieds, et ce support symbolique rend plus frappante encore la ressemblance des effigies funéraires et des images de saints. L'habitude de mettre un monstre ou un animal sous les pieds d'un mort est certainement née d'une pensée mystique. Quelques-unes des plus anciennes figures du recueil de Gaignières sont caractérisées par la présence d'un dragon que le mort semble fouler aux pieds [7] ;

1. « Ex carnali commoratione contraxerunt maculas. » (*Missel* de Paris, imprimé par Simon Vostre, 1497.)

2. « Non intres in judicium cum ancilla tua, Domine, quoniam nullus apud te justificabitur homo. » (Dans le *Missel* des religieuses de Fontevrault et dans beaucoup d'autres rituels funéraires.)

3. « Deus cui proprium misereri semper et parcere. » (*Missel* de Rouen, imprimé par Jean Petit, 1527 ; Missa pro defunctis.)

4. « Deus qui animarum humanarum æternus amator es. »

5. « Aperite mihi portas justiciæ. Ingredior in locum tabernaculi admirabilis usque ad domum Dei. » (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. nº 113, fº 146, fin du XIVe siècle.)

6. La belle pierre tombale d'Agnès de Saint-Amant au Musée archéologique de Rouen est en ce genre tout à fait typique. Elle vient de l'abbaye de Bonport.

7. Tombeau d'Henri Sanglier, archevêque de Sens (fin du XIIe siècle), Gaignières, Pe 11 a, fº 42 ; tombeau de la femme du seigneur de Lèves (fin du XIIe siècle), Gaignières, Pe 6, fº 10 ; tombeau d'un abbé et d'un chevalier à

les évêques, les abbés ne manquent presque jamais d'écraser ce dragon, d'enfoncer leur crosse dans sa gueule. Il paraît naturel de songer au verset biblique : « Tu marcheras sur le lion et le dragon, tu fouleras aux pieds l'aspic et le basilic. » Ce rapprochement n'est pas une simple conjecture, et un monument au moins l'autorise. Sur une pierre tombale (du XVIe siècle, il est vrai), on voit un prieur debout sur un dragon, et on lit, tout auprès, cette inscription : *Conculcabis leonem et draconem*[1].

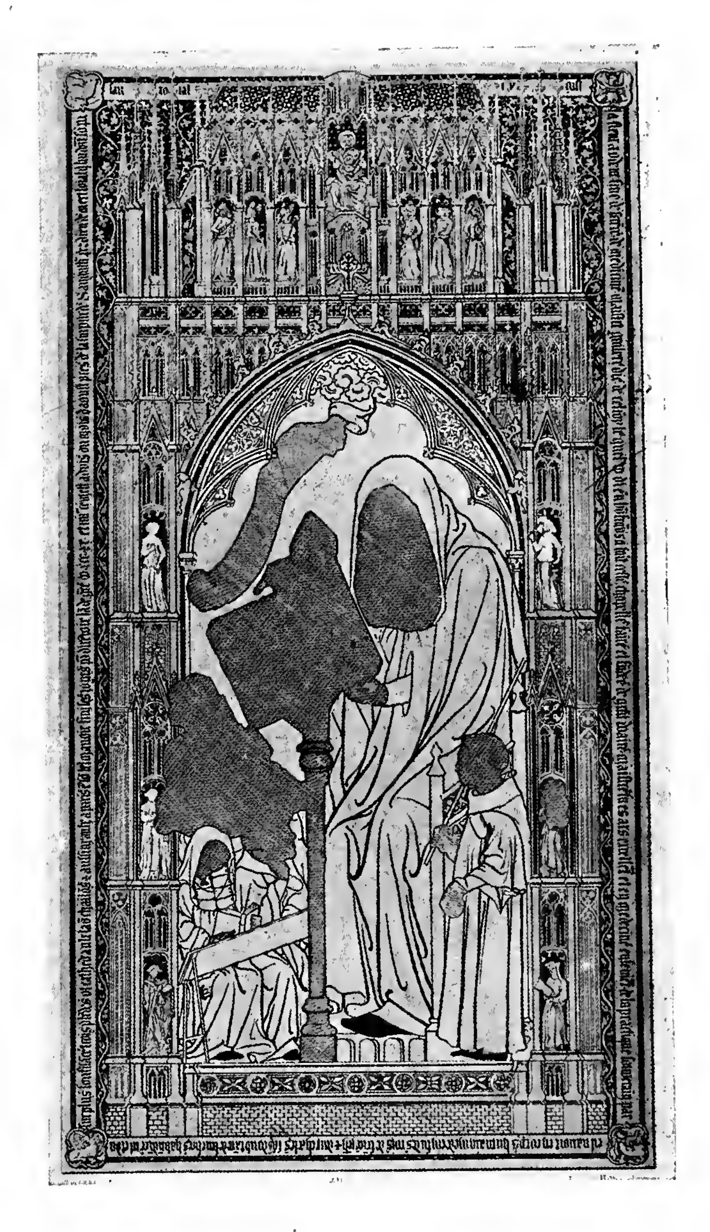


Fig. 223. — Plate-tombe du professeur Guibert de Celsoy, à Celsoy (Haute-Marne).

Le monstre est donc un symbole. Telle semble bien avoir été la pensée des artistes qui associèrent les premiers le dragon aux effigies funéraires. Le chrétien qui entre dans la vie éternelle est une image du Christ ; comme lui il a foulé aux pieds le dragon, aspic ou basilic, c'est-à-dire, suivant les interprétations des docteurs, la tentation et le péché[2]. Ainsi l'image du monstre vaincu achève de transformer le mort en un bienheureux.

Le symbolisme du dragon ne fut jamais complètement oublié, et, jusqu'au XVIe siècle, c'est presque toujours un dragon qu'on voit sous les pieds des clercs[3].

Toutefois, nous le verrons, des animaux d'une signification moins haute se substituèrent souvent au dragon symbolique.

Ce caractère d'éternité empreint sur les images funéraires du moyen âge explique l'attitude du mort : il ne fait rien que contempler, les mains jointes, une lumière que nous ne voyons pas encore. Jamais, même sur les pierres tombales, où l'artiste pourtant pouvait se donner plus de liberté, le mort n'est engagé dans une des actions de la vie. Les

Malesherbes (vers 1200), dans Ed. Michel, *Monuments du Gâtinais*, pl. LII ; tombeau d'Élie, abbé de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens, Gaignières, Pe 1 m, f° 80, etc. Il faut ajouter que plusieurs effigies funéraires, contemporaines de celles que nous venons de citer, n'ont encore rien sous les pieds.

1. Gaignières, Pe 11 a, f° 46.

2. Honorius d'Autun, *Specul. ecclesiæ*, *In dominic. palmarum*, *Patrol.*, T. CLXXII, col. 913.

3. Voir dans Gaignières les pierres tombales des chanoines de Notre-Dame de Paris. A Châlons-sur-Marne, un chanoine du XIIIe siècle a sous les pieds un cheval, c'est sans doute un symbole, comme on le voit dans le roman de *Fauvel*, des bas instincts de la nature humaine.

exceptions sont si peu nombreuses qu'elles peuvent être négligées[1]. Le prêtre, il est vrai, tient parfois le calice à la main comme s'il célébrait la messe, mais il n'y a rien là qui nous détourne de la pensée de l'éternité : *Tu es sacerdos in æternum*, dit l'Église.

Une seule catégorie de monuments ne se conforme pas à la règle que nous venons d'énoncer : ce sont les pierres tombales des professeurs. On les voit toujours assis dans leur chaire en face de leur auditoire attentif (fig. 223)[2]. Voilà une exception fort honorable pour les savants et les hommes de pensée : enseigner le vrai, c'est, semble-t-il, la seule occupation qui porte avec elle un caractère d'éternité.

Voilà comment le XIIIe siècle a conçu le tombeau : noble conception, à coup sûr, et toute pleine d'idéal. L'impression mystique qui s'en dégage était bien plus profonde autrefois, quand on voyait les statues tombales et les plates-tombes tournées du côté du levant. Les révolutions et les restaurations ont tout bouleversé dans nos églises ; mais, jusqu'au XVIe siècle, les monuments funèbres furent exactement orientés[3]. La dissertation de l'abbé Lebeuf et les nombreuses observations qu'il fit au cours de ses voyages ne peuvent laisser aucun doute à ce sujet[4] ; d'ailleurs, aujourd'hui encore, partout où les tombeaux sont restés en place, la règle posée par Guillaume Durand[5] se trouve confirmée. Ainsi tous les morts, les yeux tournés vers l'Orient, semblaient contempler la lumière à sa source.

Rien ne peut se comparer à nos belles effigies funèbres du XIIIe, du XIVe, même parfois du XVe siècle. Certaines pierres tombales sont au nombre des œuvres les plus pures que le moyen âge ait produites. Les Grecs n'eurent pas la main plus sûre. Aucun détail inutile, une simplicité grandiose, des lignes qui semblent conférer à la figure du mort un caractère d'immutabilité ; jamais on ne fit mieux sentir ce qu'il y a de divin dans la créature humaine.

J'avoue n'avoir pas trouvé dans les autres pays de l'Europe un sentiment aussi

1. A l'église de Sainte-Memmie près de Châlons on voyait un gentilhomme à cheval ; voir Barbat, *Les pierres tombales du moyen âge*, Paris, 1854, in-fol. Deux ou trois fois, un gentilhomme a le faucon sur le poing et semble prêt à partir pour la chasse, par exemple sur une plate-tombe de l'abbaye de Barbeau (première partie du XIIIe siècle), Gaignières, Pe 11 a, f° 126, et sur une plate-tombe de l'abbaye de Vauluisant de la même époque, Gaignières, Pe 6, f° 58. Même au XIIIe siècle, il y eut des artistes qui n'entraient pas dans la haute pensée qui avait tout réglé dans l'iconographie funéraire.

2. Plusieurs de ces monuments subsistent. Gaignières nous donne les tombes des professeurs ensevelis dans l'église Saint-Yves à Paris, Pe 1 j. Il y a dans l'église de Sainte-Croix (Saône-et-Loire) une belle pierre tombale de professeur ; on la trouvera reproduite dans le *Bulletin archéol. du Comité*, 1892, p. 339.

3. Au XVIIe siècle, on admit que les fidèles devaient avoir les pieds tournés vers le levant, mais que les prêtres qu'on ensevelissait dans l'église devaient *regarder les fidèles*. C'est ce qu'indique par exemple le *Rituel de Boulogne* (1647) : « corpora defunctorum ponenda sunt versus altare majus. Presbyteri vero habeant caput versus altare » . Il n'en était pas ainsi au moyen âge : prêtres et fidèles regardaient le levant.

4. Le mémoire de l'abbé Lebeuf se trouve dans ses *Dissertations sur l'histoire ecclésiastique de Paris*, t. I, p. 263. Il a consigné un grand nombre d'observations sur l'orientation des tombeaux daus son *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*.

5. *Rationale*, Lib. VII, cap. XXXV.

noble de la mort. L'Italie nous est, en cela, très inférieure. Ses tombeaux si riches, et embellis, dès le xve siècle, par toutes les voluptés de la Renaissance, nous éblouissent d'abord, et on n'ose, quand, jeune homme, on les voit pour la première fois, les comparer à rien ; mais quand on les revoit plus tard, les yeux encore tout pleins des souvenirs de la France, on s'étonne de les trouver si peu religieux. Le mort qui est couché sur ce lit magnifique n'est plus un vivant, c'est un cadavre ; la trompette du jugement ne le réveillerait pas. Les yeux sont fermés, les mains croisées sans noblesse sur le ventre, les pieds ne foulent aucun animal symbolique[1]. C'est la réalité interprétée avec une science souvent consommée, mais ce n'est rien de plus. Des anges, il est vrai, entourent parfois le lit funèbre, mais que font-ils ? Ils ouvrent de lourds rideaux de marbre pour nous montrer un instant le mort, et puis ils vont les refermer pour qu'il puisse dormir en paix son dernier sommeil[2]. Il est impossible d'être plus étranger au vrai génie du moyen âge.

Les tombeaux anglais commencèrent par ressembler beaucoup aux nôtres et n'en furent que des imitations ; mais bientôt le génie de la race s'y manifesta. Les beaux recueils publiés par Stothard[3], Hollis[4], Cotman[5] donnent, quand on en tourne les pages, une étrange impression : on croit entrer dans un monde sauvage et poétique. Les barons anglais du xive siècle portent encore la longue moustache des héros du Nord. Lady Beauchamp, la tête appuyée sur un cygne, semble voguer vers l'île du roi Arthur. Tous ces chevaliers des croisades ou de la guerre de Cent ans ont les yeux ouverts. Ils vivent, mais ils vivent trop. Il est curieux de voir combien peu le génie héroïque et encore barbare de l'Angleterre a compris la belle pensée mystique des artistes français. Les Anglais ne peuvent rester en repos sur leur tombeau ; ils tirent leur épée, menacent, croisent les jambes, comme s'ils allaient s'élancer en avant ; même dans la mort, ils ne peuvent renoncer à l'action, et, si parfois ils font le geste de prier, leurs gros gantelets de combat ne leur permettent pas de joindre les doigts.

L'Allemagne, elle aussi, se mit d'abord à notre école. Au xiiie siècle ses plus belles effigies funèbres diffèrent peu des nôtres ; mais, de bonne heure, on voit poindre et grandir l'orgueil féodal. Dès 1300, les casques, les écussons, les emblèmes héraldiques couvrent les pierres tombales. Cette végétation touffue de symboles et de monstres, qui ravissait Victor Hugo, enlève aux monuments funéraires de l'Allemagne, à partir du xive siècle, toute vraie grandeur. On oublie que ce gentilhomme

1. Qu'il me suffise de citer le tombeau du cardinal Consalvo à l'église de la Minerve à Rome (✝ 1295) et celui du cardinal Petroni à Sienne (✝ 1313).

2. Le tombeau dont les anges tirent les rideaux se rencontre chez nous une fois, à la cathédrale de Limoges. Il a été fait pour un évêque de Limoges qui avait séjourné en Italie.

3. Stothard, *The monumental effigies of Great Britain*, London, 1817.

4. Hollis a donné une suite au recueil de Stothard sous le même titre.

5. Cotman, *Engravings of sepulchral brasses in Norfolk and Suffolk*, London, 1839.

est un homme. Ce ne sont que blasons, bannières, casques prodigieux surmontés de fleurs de lis, d'ailes de cygnes, de sirènes, de bras terribles qui brandissent des chênes arrachés avec toutes leurs racines. Un patricien d'Augsbourg, Nicolas Hofmair, d'une noblesse sans doute assez récente, disparaît sur sa pierre tombale entre deux énormes casques à cimier qui portent ses armes.

Notre vieille noblesse française eut plus de tact: elle ne prit jamais à ce point au sérieux ces jouets d'enfant. A Charles-Quint, qui, dans ses dépêches, énumérait tous ses titres, François I[er] répondit un jour en signant : François, sire de Gonesse.

IV

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'image du mort. Mais cette image n'est pas toujours isolée, elle est souvent accompagnée de figures qui donnent plus de richesse à la pensée.

Les sentiments qu'elles expriment se ramènent à deux, l'un qui est du ciel et l'autre qui est de la terre : une foi profonde et un profond sentiment de la famille.

Les pensées d'en haut trouvent d'abord leur expression. Le mort met toute sa confiance dans la vertu des prières de l'Église, car il sait que ces prières délivrent l'âme. Il s'est fait ensevelir dans l'église de l'abbaye, il y a fondé une chapelle, pour que des prières soient récitées sur son tombeau jusqu'au jour du jugement.

L'art exprime clairement cette pensée. Plusieurs statues tombales du recueil de Gaignières nous montrent, près de la tête du mort, deux petites figures de moines qui lisent dans leur bréviaire; ils y lisent, sans aucun doute, ce que l'Église appelle la *commemoratio defunctorum*, et le mort croit entendre murmurer à son oreille es psaumes de la pénitence, les versets du livre de Job et toutes les leçons de la liturgie funèbre. Ces figures de moines apparaissent plusieurs fois au moyen âge et jusque sur les pierres tombales [1].

Ces prières, sans doute, sont précieuses, mais les plus efficaces semblent être celles qui se récitent le jour des funérailles. On lit, dans l'Office des morts, que

1. Tombeau de Robert, archevêque de Rouen, à Saint-Père de Chartres († 1231), deux moines debout prient à côté de sa statue, Gaignières, Pe 1 n, f° 48 ; chœur des Jacobins d'Évreux, plate-tombe d'évêque avec deux moines qui lisent, Gaignières, Pe 1 d, f° 99 ; statue tombale d'un chevalier bourguignon, fondateur de l'abbaye de la Bussière († 1334), deux petits moines prient près du mort, Gaignières, Pe 11 c, f° 23 ; pierre tombale d'un gentilhomme († 1313) avec trois moines lisant, F. de Guilhermy, *Inscrip. de la France*, t. III, p. 384 ; tombeau de Pierre de Navarre († 1412) et de sa femme, aux Chartreux de Paris, sous un enfeu, près d'eux des Chartreux prient, Gaignières, Pe 1, f° 22 ; plate-tombe d'un doyen de Saint-Hilaire à Poitiers, deux moines assis prient près de lui, Gaignières, Pe 1 g, f° 118, etc.

l'âme pourra être sauvée, si Dieu le veut, par la vertu de la messe célébrée devant le cercueil [1].

On comprend que le chrétien ait désiré conserver sur son tombeau le souvenir de ces prières toutes-puissantes de l'Église : il semble que, par la main de l'artiste, il en perpétue la vertu. Il est remarquable que les tombeaux et les pierres tombales (surtout à partir du XIVe siècle) soient souvent décorés de l'image de la cérémonie funèbre [2]. Le moment choisi par les artistes est généralement celui de l'absoute : le prêtre s'avance précédé des acolytes qui portent la croix, le bénitier et les cierges allumés, symbole de l'âme immortelle, fille de la lumière [3].

Mais cette foi dans la vertu des prières de l'Église a pris une forme plus belle encore : ces prières elles-mêmes, revêtues d'une figure, ont été sculptées sur la pierre tombale. Dans tous les Missels du moyen âge on rencontre, à l'Office des morts, une invocation ainsi conçue : « Envoie-lui, Seigneur, tes saints Anges, et fais que par leurs mains son âme soit portée dans le sein d'Abraham. » Du XIIe au XVIe siècle la formule varie à peine [4]; cette prière, plusieurs fois répétée, semble supplier chaque fois avec une force nouvelle. Elle supplie encore sur la pierre tombale du mort. En effet, au-dessus de l'effigie funèbre, on remarquera très souvent [5], entre les pinacles d'une Jérusalem céleste, des anges emportant l'âme du mort sous la figure d'un petit enfant et la déposant dans les plis de la tunique d'Abraham. Ainsi on voit auprès du mort à la fois le prêtre et la prière qu'il récite.

Il y a dans l'Office des morts de certaines églises une autre invocation. A Rouen, par exemple, le prêtre répétait à trois reprises cette prière : « Agneau de Dieu qui effacez les péchés du monde, donnez-lui le repos [6]. » Cette formule était certainement usitée dans la liturgie funéraire du diocèse de Liége, car les pierres tombales de cette région nous montrent souvent, à côté de l'image du mort, la figure de l'Agneau mystique. Ici, de nouveau, la parole liturgique a pris corps.

Le mort se présente donc sur son tombeau avec un cortège de prières, mais ces prières ne sauraient désarmer Dieu que si le mort, au milieu de ses égarements, a toujours conservé la foi et l'espérance. « Parce qu'il a espéré et cru en toi,

1. « Absolve, Domine, animam famuli tui per hujus virtutem sacramenti ab omni vinculo delictorum. » (*Missel* d'Évreux, 1497.)

2. Dans les pierres tombales, les personnages s'étagent sur les côtés ; dans les tombeaux, la cérémonie funèbre se déroule sur le sarcophage ou occupe l'enfeu.

3. Voir Billotte, *Ritus ecclesiæ laudunensis*, 1662, observationes, p. 78.

4. Exemple de la fin du XIIe siècle : Lectionnaire de la Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 124, f° 106 ; exemple du XVIe siècle : le *Missel* de Paris imprimé par Simon Vostre. La formule ordinaire est : « Occurrite angeli domini suscipientes animam ejus, offerentes eam in conspectu altissimi. Chorus angelorum eam suscipiat et in sinu Abrahae eam collocet. » Dans certaines formules il est question du sein d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.

5. Surtout à partir du XIVe siècle. Les exemples sont innombrables.

6. *Missel* de Rouen.

Seigneur, tu ne le livreras pas aux peines éternelles » : ainsi parle l'Office des morts[1].

Le tombeau portera donc témoignage de la foi du défunt. Les pierres tombales sont particulièrement explicites : à partir du XIV[e] siècle elles présentent, gravés aux quatre coins, les symboles des quatre évangélistes[2]. Souvent aussi les apôtres viennent se ranger des deux côtés de l'effigie funèbre; or, chacun d'eux symbolise, on le sait, un des articles du Credo[3].

Le mort affirme donc sur la pierre de son tombeau qu'il a cru à l'Évangile et au symbole des apôtres. Une plate-tombe, décorée de toutes les figures que nous venons de passer en revue, parle donc un langage très clair ; elle dit : « Les prières que le prêtre a récitées sur le cercueil de ce mort seront efficaces, les anges emporteront son âme dans le sein d'Abraham, parce qu'il a cru aux vérités qu'enseigne l'Église. »

Les grands tombeaux sculptés expriment aussi, mais avec une liberté plus grande, la foi du défunt. Les apôtres, les évangélistes s'y rencontrent parfois ; mais, en général, on représente sur les sarcophages les scènes de la vie de Jésus-Christ que l'Église nous propose comme des dogmes[4]. Quelquefois, on se contente de choisir dans l'Evangile un fait significatif. Au-dessus de la statue du mort, au fond de la niche, ou, comme on dit, de « l'enfeu » où repose le tombeau[5], on sculptait parfois la résurrection de Lazare[6] : c'était affirmer sa foi dans la toute-puissance de Dieu, proclamer la défaite de la mort[7].

Mais c'est une autre résurrection qu'on représente le plus souvent, c'est la grande résurrection du dernier jour. Dès le XIV[e] siècle, on sculpte, au-dessus de la statue tombale, Jésus-Christ apparaissant sur les nues entre la Vierge et saint Jean, au moment où les morts sortent de leur tombeau[8]. Ce moment terrible, le mort ne

1. « Quia in te speravit et credidit, non pœnas æternas sustineat. » (*Missel* de Rouen.)

2. On voit cela sur la pierre tombale de Guibert de Celsoy (fig. 223).

3. Sur les pierres tombales du XV[e] siècle, les apôtres ont parfois à la main une banderole. L'artiste n'a pas eu la place d'y tracer une inscription, mais, s'il l'eût pu, il y eût mis sans doute les articles du Credo, comme c'était l'usage. Rappelons que les morts avaient assez souvent sur la poitrine une croix, parfois même un parchemin, où on avait écrit le Credo (exemples dans le *Bull. archéolog. de la commission*, 1904, p. 392). On a dit parfois que les apôtres avaient été sculptés sur nos tombeaux du XVI[e] siècle à l'imitation de l'Italie Rien n'est moins exact, puisque les apôtres apparaissent dès 1309 sur les pierres tombales (pierre tombale de Saint-Étienne de Sens, portant la date de 1309, et reproduite à la B. N. dans le ms. latin 17046, f° 97), et sur les tombeaux en 1342 (tombeau d'un abbé de Saint-Wandrille, mort en 1342 ; Gaignières, Pe 8, f° 42).

4. Tombeaux des abbés à la Trinité de Fécamp (fin du XIV[e] et commencement du XV[e] siècle).

5. Les tombeaux établis sous des enfeux creusés dans le mur avaient cet avantage de ne pas gêner le passage des fidèles.

6. Exemple : tombeau de Jean de Hangest aux Célestins de Rouen, 1406, Gaignières, Pe 1 c, f° 67.

7. Il est remarquable que les livres d'Heures d'origine flamande, notamment le fameux *Bréviaire Grimani*, illustrent généralement les prières pour les morts de l'image de la résurrection de Lazare. L'idée est belle ; elle a été inspirée aux artistes par la liturgie funéraire, puisqu'à la messe des morts on lit l'évangile de la résurrection de Lazare.

8. Tombeau de Bernard Brun à la cathédrale de Limoges (XIV[e] s.).

le redoute pas, il l'espère : *Exspecto resurrectionem mortuorum*, dit une inscription funéraire[1]. L'image du jugement dernier et de la résurrection finale, voilà ce qu'on voyait souvent sur nos tombeaux[2]; voilà ce qu'on voit aussi, très souvent, dans les livres d'Heures d'origine française, à la page où commencent les prières pour les morts[3].

Au xve et au xvie siècle, dans l'âge pathétique de l'art chrétien, le tombeau est souvent décoré d'une « Pitié ». Au-dessus de l'image du mort couché sur son tombeau, on voit le Christ étendu sur les genoux de sa mère[4] : il est clair que le chrétien met toute son espérance en ce Dieu qui, lui aussi, a connu la mort, et qui en a triomphé pour les hommes. Les Pitiés font le sujet ordinaire de ces petits bas-reliefs funéraires qu'on voit se multiplier à la fin du moyen âge. Beaucoup de morts, en effet, ne pouvaient prétendre à l'honneur de la statue tombale, ou même de la plate-tombe; ils devaient se contenter d'une inscription, relevée d'une gravure au trait ou d'un bas-relief, qu'on encastrait dans le mur de l'église[5]. Le défunt, accompagné de son patron, y est presque toujours représenté agenouillé devant le cadavre du Christ couché sur les genoux de la Vierge[6]. Chose admirable ! Il n'y a qu'un mort ici, et c'est Jésus-Christ. Il semble que la mort ne concerne plus les hommes : Jésus-Christ n'est-il pas mort pour qu'ils ne meurent plus ?

A mesure qu'on se rapproche du xvie siècle, la confiance dans l'intercession de la Vierge et des saints semble l'emporter, et modifie un peu le caractère de la décoration funéraire. Au xiiie et même au xive siècle, il est très rare qu'on rencontre sur un tombeau l'image des saints patrons du mort[7] ; c'est la foi en Jésus-Christ qui sauve, et rien autre chose. La sculpture funéraire a alors la même gravité que la liturgie. Mais, à la fin du moyen âge, on s'attache de plus en plus à cette

1. *Mém. de la Soc. archéol. de Touraine*, t. XXXVI, Planche.

2. Le tombeau d'Enguerrand de Marigny, à Écouis, était décoré, comme tant d'autres, de l'image du Jugement dernier. Aux côtés de Jésus-Christ, un ange tenait la lance, un autre la couronne d'épines. Millin, qui a reproduit ce monument (*Antiq. nation.*, t. III, collégiale d'Écouis), ne l'a pas compris. Il s'imagina qu'un des anges tenait une couronne de cordes, pour rappeler le supplice de Marigny, et l'autre une toise, pour mesurer les torts du roi Charles de Valois. Cette fable a été répétée par Émeric David (*Hist. de la sculpture*, p. 131) et, après lui, par plusieurs autres archéologues.

3. On y voit parfois aussi, surtout dans les livres d'Heures de l'école de Tours (atelier de Bourdichon), la figure de Job, parce que, à l'Office des morts, on lit des versets du livre de Job.

4. Exemples de tombeaux à enfeu décorés d'une Pitié : tombeau de Saint-Jeanvrin (Cher), xve siècle ; tombeau d'un abbé d'Évron (1484), Gaignières, Pe 1 h, f° 90 ; tombeau d'un évêque du Mans à l'abbaye de La Couture, Gaignières, Pe 1 h, f° 22.

5. Quelquefois d'une simple peinture (peintures funéraires des chapelles du chœur de la cathédrale de Clermont).

6. Tel est le bas-relief mutilé de l'église d'Eu (xve siècle), avec ses deux défunts de chaque côté de la Pitié. Les exemples sont nombreux dans le recueil de Gaignières, ou dans celui de Guilhermy.

7. Voici un exemple du xive siècle : un chanoine, maître Jean, ancien chancelier de l'église de Noyon (✝ 1350), enseveli à Sainte-Geneviève, à Paris, a sur sa pierre tombale l'image des deux saints Jean, ses patrons, qui semblent recommander son âme à Abraham, celle de saint Julien de Brioude, patron des chanoines, et celle de saint Éloi, qui était particulièrement vénéré à Noyon (F. de Guilhermy, *Inscrip. du diocèse de Paris*, t. I, p. 361).

espérance que la Vierge, que les saints pourront être de puissants intercesseurs à l'heure de la mort. Au xve siècle, certains monuments funèbres sont uniquement, ou presque uniquement, décorés de l'image des saints ou de la Vierge [1]. A Valmont, en Normandie, Jacques d'Estouteville et sa femme Louise [2] sont couchés sous la garde de la Vierge, de sainte Anne, de saint Adrien, de sainte Catherine, et de leurs patrons saint Jacques et saint Louis.

Le vieux capitaine d'Évreux, Robert de Floques [3], est protégé sur sa plate-tombe par de jeunes saintes : sainte Barbe et sainte Catherine. Ces gracieuses vierges décoraient, aux Célestins de Paris, le tombeau de Renée d'Orléans [4]; elles y étaient mieux à leur place : la jeune morte avait l'air d'être de leur famille.

Ces images de saints enlèvent peut-être quelque chose à l'antique gravité du tombeau, mais elles témoignent aussi, à leur manière, de la foi de ces générations ; et c'est cette foi indéfectible que l'art funéraire, depuis le xiiie siècle, s'applique avant tout à exprimer.

V

Ce mort dont les yeux sont tournés vers le ciel, dont l'âme repose déjà dans le sein d'Abraham, il n'oublie pas ce monde pourtant. Il a laissé ici un peu de son cœur, car la mort n'abolit pas l'amour. Il pense à tous ceux qu'il aime, il les veut près de lui.

Il veut d'abord que sa femme soit couchée à son côté ; inséparables dans la vie, les époux le seront encore dans la mort. Bien des fois on les voit étendus l'un près de l'autre sur la dalle de marbre, comme ils le furent dans le lit conjugal : images d'une admirable gravité, figures symboliques de l'indissoluble mariage chrétien.

Quand on lit les dates inscrites sur ces tombeaux ou sur ces plates-tombes, on a parfois une étrange surprise. La femme qui est représentée là est morte trente ans, quarante ans après son mari ; ainsi, vivante encore, elle a fait sculpter sa propre effigie funèbre. Elle connaissait, cette bonne épouse, le désir de son mari,

1. Les petits bas-reliefs funéraires dont nous parlions plus haut montrent quelle confiance on avait, au xve et au xvie siècle, dans l'intervention de la Vierge : les morts présentés par leurs patrons sont souvent agenouillés devant elle.

2. Morts en 1490 et en 1494.

3. Mort en 1471. Voir Le Métayer-Masselin, *Collection de dalles tumulaires de la Normandie*, Caen, 1861, in-4°, p. 19.

4. Morte en 1525 : le tombeau a été dessiné par Millin (*Antiq. nation.*, article : *Célestins*). Le tombeau restauré est aujourd'hui à Saint-Denis.

elle savait qu'il ne voulait pas rester seul sur sa couche de marbre. Catherine d'Alençon, morte quarante-quatre ans après son mari, Pierre de Navarre, a pu se voir, pendant de longues années, couchée à ses côtés dans l'église des Chartreux à Paris [1]; durant près de vingt ans, Catherine de Médicis a pu contempler, sur la dalle où elle repose près d'Henri II, la figure qu'elle aurait dans la mort [2]. Sans doute, ces statues rapprochées mentaient quelquefois : à Saint-Denis, Isabeau de Bavière se fit sculpter à côté de Charles VI. C'était un hommage rendu à une noble tradition.

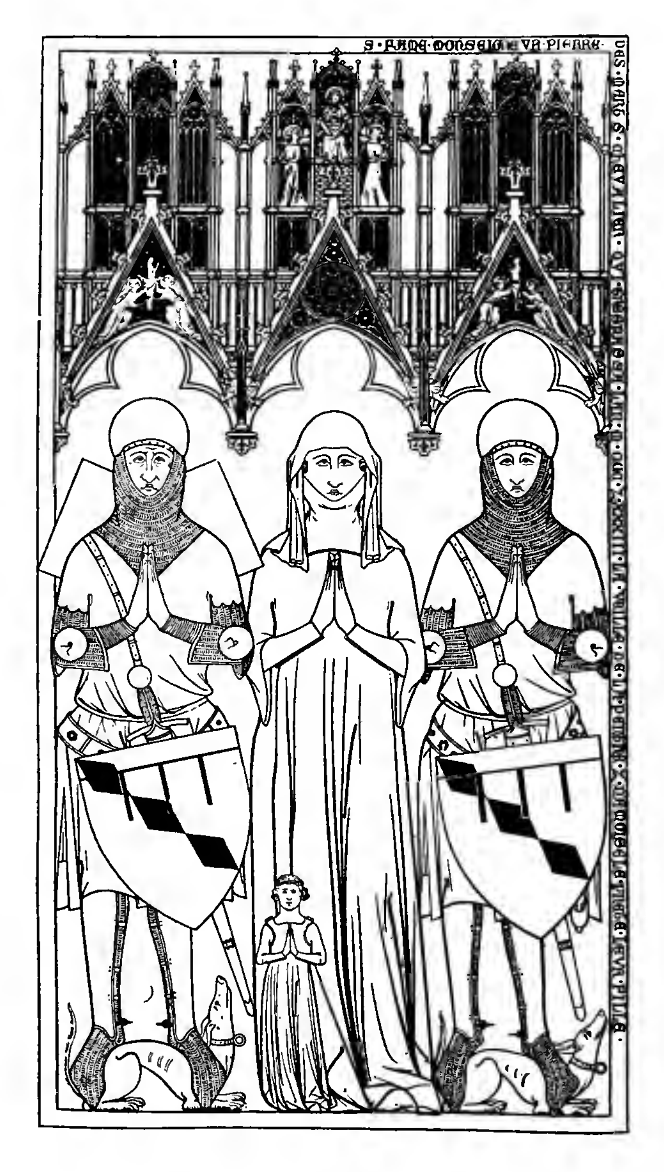


Fig. 224. — Plate-tombe d'un chevalier et de sa famille (1333).
Église collégiale de Saint-Martin. Champeaux.

Il arrive parfois qu'une pierre tombale, où sont représentés la femme et le mari, donne la date de la mort du mari et laisse en blanc celle de la femme. Il apparaît clairement, dans ce cas particulier, que la pierre tombale à double effigie a été mise en place du vivant de la femme et par ses soins ; après elle, il ne s'est trouvé personne pour faire graver la date de sa mort [3].

Mais ce n'est pas seulement sa femme encore vivante que le mort veut avoir près de lui, ce sont ses enfants eux-mêmes. Les pierres tombales nous donnent souvent le spectacle d'une famille entière réunie dans la mort (fig. 224) [4].

A Creney, dans l'Aube, Jean de Creney a, près de lui, non seulement sa femme, qui mourut vingt-six ans après lui, mais encore tous ses enfants; une magnifique famille, onze garçons et six filles, s'aligne sous les pieds du père et de la mère [5] : voilà un homme qui n'a pas voulu être seul dans la mort.

1. Pierre de Navarre, comte d'Alençon, est mort en 1418, sa femme en 1462. (Voir Du Breul, *Théâtre des antiq. de Paris*, p. 474-475.)

2. Le tombeau a été terminé vers 1570 : voir L. Dimier, *Le Primatice*, p. 357. Catherine de Médicis est morte en 1589.

3. Exemple : plate-tombe de Galéas de Chaumont et de sa femme, à Rigny-le-Ferron, XVIe siècle, dans Fichot, *Statist. monum. de l'Aube*, t. I, p. 323.

4. Les tombeaux beaucoup plus rarement. Cependant, on voyait à l'abbaye du Chaloché un tombeau extraordinaire où quatre personnes étaient couchées : le père, la mère, le fils, et une femme qui est sans doute la bru (milieu du XIVe siècle), Gaignières, Pe 1 g, f° 228. Citons aussi le fameux tombeau des trois Bastarnay à Montrésor (Indre-et-Loire).

5. Fichot, *Statist. monum. de l'Aube*, t. I, p. 17. Jean de Creney est mort en 1349, sa femme en 1375.

Des pierres tombales du même genre se rencontrent assez fréquemment[1]. Une des plus curieuses se voyait, au temps de l'abbé Lebeuf, à Tournan, village du diocèse de Paris[2] : la dame Havise, morte en 1230, y était entourée de tous ses enfants, cinq chevaliers, un prêtre et un moine ; et sous les pieds de la mère on lisait cette inscription bien simple, mais où on sent l'orgueil maternel : *Hæc fuit mater eorum.* « C'est elle qui fut la mère de tous ceux-ci. »

Ce sentiment de la famille, ce besoin de n'être pas isolé dans la mort se rencontre même chez ceux qui ont renoncé à la famille. A Châlons-sur-Marne, un chanoine, un calice à la main, est couché sur sa pierre tombale près d'un jeune homme et d'une jeune fille, son neveu sans doute et sa nièce[3]. A Paris, un chanoine a près de lui, sur sa pierre tombale, deux petits personnages, un homme et une femme, qu'une inscription appelle Jacquet et Isabeau : c'étaient probablement son père et sa mère (fig. 225)[4]. A Malesherbes, une tombe en demi-relief, des premières années du XIIIe siècle (sinon de la fin du XIIe), nous montre un abbé près de son frère, un chevalier armé de toutes pièces[5]. Unis dans cette vie, ils ne seront pas séparés dans l'autre; une inscription fait parler l'abbé : « Tu m'accompagneras vers le Seigneur », dit-il au chevalier.

Ce sentiment de la famille va loin. Jamais plus qu'alors les hommes n'ont cru à la vertu du sang. L'histoire du moyen âge est celle de quelques grandes familles et de leurs alliances : le blason raconte cette histoire. C'est pourquoi, plus d'une fois, le mort voulut avoir rangés autour de son tombeau tous ceux de sa race. Cette famille, qui n'a pas seulement la puissance, mais qui a ses traditions de générosité, d'honneur, de courage, voilà ce qui a soutenu celui qui est couché sur ce tombeau, voilà ce qui a fait sa force pendant qu'il vivait; il est donc naturel qu'il ait près de lui ceux à qui il doit tant.

Cette sorte de culte de la famille féodale trouve son expression dans l'art dès le début du XIIIe siècle. Le plus ancien, et en même temps le plus beau des monuments de cette espèce a disparu. On voyait à la collégiale Saint-Étienne de Troyes, avant la Révolution, un magnifique tombeau émaillé qui portait la statue d'argent de Thibaut III, comte de Champagne. Des statuettes, également en argent, décoraient les quatre faces du monument; elles représentaient ceux qui avaient fait de la maison de Champagne une des premières de l'Europe : le roi Louis VII, aïeul de

1. *Mém. de la Commis. des antiq. de la Côte-d'Or*, t. XIII, p. 40 ; F. de Guilhermy, *Inscriptions*, t. IV, p. 235 ; Fichot, *Statist. monum. de l'Aube*, t. IV, p. 37.

2. Lebeuf, *Hist. de tout le diocèse de Paris*, t. V, p. 318.

3. Cette plate-tombe porte la date de 1287 : elle a été reproduite par Barbat, *Les pierres tombales du moyen âge*, Paris, 1854, in-fol.

4. F. de Guilhermy, *Inscriptions*, t. I, p. 361. Les deux petits personnages en question sont les deux derniers dans le bas.

5. Ed. Michel, *Monum. du Gâtinais*, Pl. LII.

Thibaut; Henri I[er], comte de Champagne, et sa femme Marie de France; Henri II, qui fut roi de Jérusalem et de Chypre; Sanche le Fort, roi de Navarre; Henri II, roi d'Angleterre[1]. Un sentiment plus haut que l'orgueil, et qui est la foi tranquille en la vertu d'une race, s'exprime ici.

Il y eut d'autres monuments du même genre. A Saint-Yved-de-Braine, la tombe émaillée de Marie de Bourbon, morte en 1274, était entourée de petites figures en cuivre doré représentant ses parents et ses alliés. Il y avait là la plus haute noblesse du temps : le roi de Sicile, frère de saint Louis, la reine de Navarre, le duc de Bourgogne, le duc de Nevers[2]. On sent que de bonne heure les Bourbons eurent foi en eux-mêmes et en leurs grandes destinées.

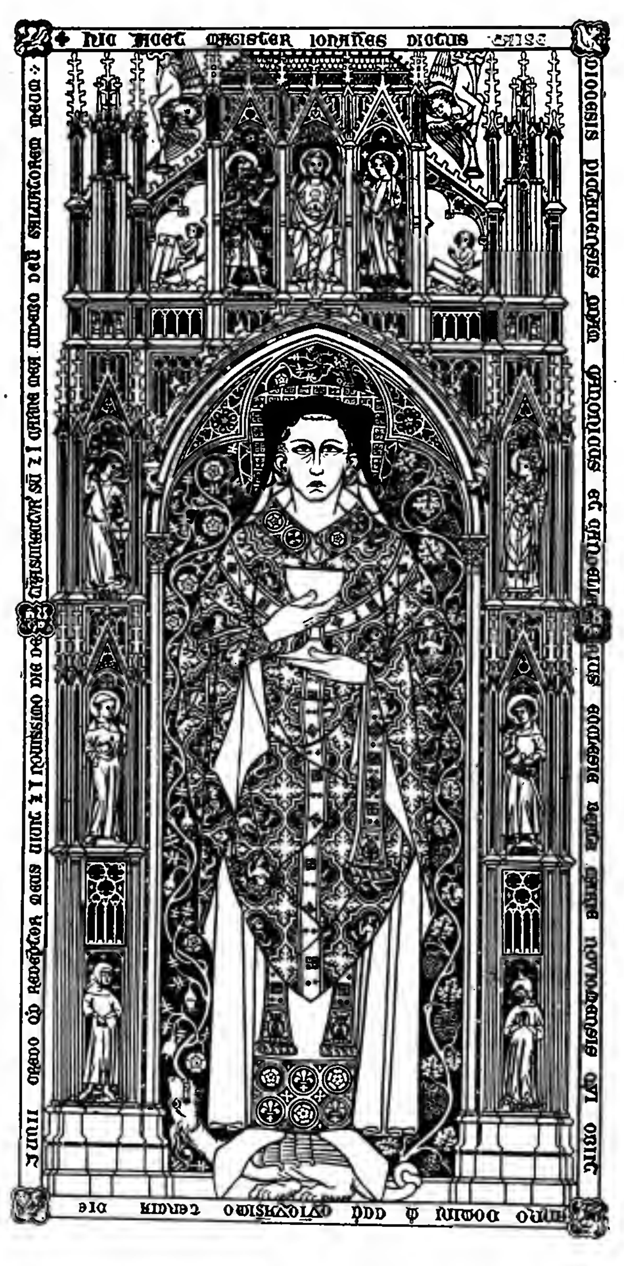


Fig. 225. — Plate-tombe du chanoine Jean, autrefois à Sainte-Geneviève à Paris.

On jugera sans doute surprenant qu'un pape ait choisi pour mettre autour de son tombeau, au lieu de l'image des apôtres et des saints, celle de ses frères, de ses neveux et de ses nièces; on s'étonnera moins quand on saura que ce pape est Clément VI. Car Clément VI, qui appartenait aux grandes maisons de Beaufort et de Turenne, resta toujours fidèle à ses origines : il eut les qualités et les défauts d'un magnifique gentilhomme. En vrai baron féodal, il était convaincu qu'il n'y avait pas d'intérêts plus sacrés que ceux de la famille, aussi fit-il de tous ses parents des cardinaux, des archevêques, des évêques. Plus il les comblait et plus ils lui devenaient chers. Il les voulut tous autour de sa statue tombale. Il ordonna à Pierre Roye, son sculpteur, d'y mettre son frère le cardinal de Tulle, son oncle l'archevêque de Rouen, ses cousins les archevêques de Saragosse et de Braga, bien d'autres encore. Le tombeau fut fait sous ses yeux à Avignon, et transporté en 1351, un an avant sa mort, à l'abbaye de la Chaise-Dieu[3]. C'est là que

1. Thibaut III est mort en 1201. Une ancienne description du monument a été publiée par les *Annales archéolog.*, t. XX, p. 91 et suiv.

2. Le tombeau, dessiné par Gaignières, a été reproduit par Stanislas Prioux dans sa *Monographie de Saint-Yved-de-Braine*.

3. La description du tombeau de Clément VI, faite d'après les documents d'archives, a été publiée par Maurice Faucon dans le *Bullet. archéolog.* de 1884, p. 416 et suiv.

se voyait ce monument élevé à la gloire d'une famille : le pape semblait vouloir protéger les siens au delà de la mort et les défendre de sa grande mémoire ; mais, au xvie siècle, les protestants brisèrent les cardinaux et les archevêques, les Turenne et les Beaufort, et aujourd'hui Clément VI reste seul sur sa dalle de marbre noir.

Au xve siècle, un monument plus fameux encore vint célébrer la première maison féodale de la chrétienté. Philippe le Bon, duc de Bourgogne, songeant que son ancêtre, Louis de Male, comte de Flandre, n'avait pas encore de tombeau, fut pris de remords[1] : il n'était pas décent que l'homme illustre, de qui tant de princes étaient sortis, n'eût pas, soixante ans après sa mort, un monument digne de lui. Il en fit donc élever un dans la collégiale Saint-Pierre de Lille, qu'on put y voir jusqu'à la Révolution[2]. Autour du sarcophage de marbre, sur lequel étaient couchés le comte et la comtesse de Flandre, il y avait vingt-quatre statuettes de cuivre, qui représentaient les descendants ou les alliés de Louis de Male, lignée aussi illustre que celle des rois. C'étaient Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, le duc de Brabant, le duc et la duchesse de Savoie ; puis, c'étaient les filles de Jean sans Peur et celles de Philippe le Hardi, dont l'une avait été duchesse de Bavière et l'autre duchesse d'Autriche. Ainsi, c'est de ses petits-fils et non de ses ancêtres que Louis de Male recevait la gloire : toute la majesté de la grande maison de Bourgogne l'environnait[3].

Le culte de la famille qui s'exprime sur les tombeaux du moyen âge est un sentiment fort et fécond. Il semble tout aristocratique, et l'on regrette que le bourgeois, que le vilain n'aient pas eu cette grande force morale ; mais, quand on sait davantage, on découvre qu'ils furent, eux aussi, en communion avec leurs aïeux. Aujourd'hui, dans les petites églises de la Navarre, toutes les familles ont leur caveau, et, le jour des offices, chacun s'agenouille à la place où reposent ses morts[4]. Cette belle coutume, qui ne se retrouve plus guère qu'en Espagne, est un legs du moyen âge. Il y eut chez nous des traditions toutes semblables : des documents prouvent qu'en Normandie, du xive au xviie siècle, on achetait, ou, suivant l'expression consacrée, on « fieffait » dans l'église une place pour y enterrer ses morts ; cette place sacrée vous appartenait désormais, et c'est là qu'on se plaçait pour assister à la messe[5].

1. Commencé en 1374 par Beauneveu, le tombeau de Louis de Male avait été, semble-t-il, à peine ébauché, puis aussitôt abandonné (Dehaisnes, *Hist. de l'art dans la Flandre*, p. 247).

2. Il fut mis en place en 1456. Millin (après Montfaucon) nous a donné d'intéressants dessins de ce tombeau dans le tome I de ses *Antiquités nationales* (article Lille).

3. Les tombeaux que nous venons de citer étaient particulièrement magnifiques. Dans les tombeaux plus simples, des écussons peints ou sculptés représentaient les ancêtres de la famille et ses alliances. Exemples : tombeau d'une abbesse du Ronceray d'Angers, Gaignières, Pe I f, f° 14 (xive s.) ; tombeau de Florimond de Villers, à Saint-Lucien de Beauvais, *Soc. académiq. de l'Oise*, t. VIII, p. 559.

4. Brutails, dans le *Bullet. arch. de la Commission* de 1893, p. 381.

5. Documents publiés dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de Normandie*, 3e série, t. IV, p. 574. Un document intéressant a été publié dans la *Revue des Sociétés savantes* de 1876 (1er semestre), p. 520.

Ainsi le roturier, tout aussi bien que le gentilhomme, sentait la présence de ses aïeux; agenouillé sur la dalle, il les touchait encore de plus près. Que de sages conseils, que de bonnes pensées sont montés de ces tombeaux! Jamais, même dans les temps antiques, où le foyer était assis sur la pierre des morts, on ne sentit plus fortement la continuité des générations.

VI

Les deux sentiments que nous venons d'étudier — foi dans la vertu des prières de l'Église, culte de la famille féodale — se trouvent réunis au plus célèbre de tous nos tombeaux du moyen âge, celui de Philippe le Hardi, à Dijon (fig. 226).

Cette œuvre fameuse est demeurée longtemps incomprise. Les critiques d'art, et, ce qui est plus grave, les restaurateurs, ont cru que les petits personnages rangés autour du sarcophage étaient tous des moines; on s'imaginait voir les religieux de la Chartreuse de Champmol (où reposait le duc) priant, rêvant, sous les arcades du cloître. Montégut essayait de lire sur les visages les causes morales qui avaient amené chacun de ces hommes au couvent [1]. Psychologie ingénieuse, mais pleine de dangers : car la plupart de ces personnages ne sont pas des moines.

Quand Philippe le Hardi mourut à Bruxelles en 1404, on acheta deux mille aunes de drap noir, pour revêtir d'un costume de deuil ceux qui devaient suivre le convoi [2]. C'était un grand manteau, qui ressemblait au froc monastique, mais qui en différait par la forme du capuchon et par une sorte d'ampleur tragique. Pendant un mois et demi, ses fils, son gendre et tous les officiers de la maison de Bourgogne, le capuchon rabattu, suivirent le cercueil du duc qui s'en allait lentement, recouvert d'un drap d'or, de Bruxelles à Dijon. Voilà ce que l'artiste a représenté autour du tombeau de Philippe le Hardi (fig. 226) [3].

Aucun doute n'est possible. Un manuscrit français du xve siècle, aujourd'hui à Breslau, nous montre des funérailles royales [4]; or, derrière le cercueil, s'avancent des princes du sang, des grands vassaux, vêtus d'un manteau à capuchon tout semblable à celui des pleurants de Dijon [5]. Les prétendus moines du tombeau de Phi-

1. Émile Montégut, *Souvenirs de Bourgogne*, p. 101.

2. Dom Plancher, *Hist. de Bourgogne*, t. III, p. 93.

3. Cette pompe était traditionnelle et Philippe le Hardi l'avait prévue. En 1384, quand il fit commencer son tombeau par Jean de Marville, il fut certainement décidé que l'appareil ordinaire des funérailles se déroulerait autour du sarcophage. En 1404, à la mort du duc, Claus Sluter avait déjà commencé à travailler aux pleurants.

4. C'est le manuscrit des *Chroniques* de Froissart. Voir S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 177.

5. Il y a d'autres exemples. Dans le ms. latin 924 de la Bibliothèque Nationale, qui est à peu près contem-

lippe le Hardi sont donc les parents du duc, ses fils évidemment, ses grands officiers, ses meilleurs serviteurs, tous ceux qui ont fait et qui feront après lui la grandeur de sa maison[1]; c'est la *familia* au sens antique. Le clergé tient sa place dans le cortège, et il serait singulier qu'il en fût autrement : l'homme qui demande dans son testament une si prodigieuse quantité de messes pour le repos de son âme a évidemment voulu que sa foi dans les prières de l'Église fût inscrite sur son tombeau. Et,



Fig. 226. — Tombeau de Philippe le Hardi.
Musée de Dijon.

en effet, avant la Révolution, quand les statuettes étaient encore à leur place, un évêque accompagné de diacres et d'acolytes ouvrait la marche, des prêtres et des moines la fermaient[2]; tous semblaient réciter les prières des morts.

Ainsi le fastueux monument de Philippe le Hardi, qui a une si haute valeur artistique, n'enrichit pas, en somme, l'iconographie funéraire; il ne nous apprend rien de nouveau; il exprime exactement les mêmes sentiments que les plus modestes tombeaux du xiv[e] siècle : la foi du mort et son amour pour sa maison.

porain des funérailles de Philippe le Hardi, on voit un cortège funèbre. Les personnages ressemblent à des moines, mais n'en sont certainement pas, car le capuchon relevé laisse voir le chaperon dont ils sont coiffés (f° 177). Le même costume de deuil était encore en usage au xvi[e] siècle, *Bullet. de l'hist. de Paris*, 1903, p. 102.

1. En 1403, le duc d'Orléans demande par testament que son corps soit porté par ses gens et ses parents vêtus de gris brun.

2. Les dessins de Gilquin (B. N., nouv. acq. franç. 5916) nous donnent l'état ancien. Les statuettes sont aujourd'hui placées sans ordre. Plusieurs manquaient : elles ont été refaites.

Il n'y a pas jusqu'aux pleurants encapuchonnés qui n'apparaissent près d'un siècle avant Claus Sluter. Je les découvre pour la première fois sur une pierre tombale de Saint-Andoche d'Autun, qui porte la date de 1316[1], et sur une pierre tombale de l'abbaye de Bonport en Normandie, qui porte la date de 1317[2]; à partir de ce moment, les pleurants se rencontrent sur plusieurs tombeaux du xive siècle[3].

Pourtant Claus Sluter et son neveu Claus de Werve avaient donné à leurs pleurants une telle puissance de vérité qu'il semblait que personne n'en eût fait avant eux. Comme tous les grands artistes, ils ont marqué de leur sceau une idée qui appartenait à tout le monde, et, désormais, il n'y aura pas d'autres pleurants que les leurs.

Ils étaient peut-être encore dans l'atelier, et déjà on les imitait au tombeau de Guillaume de Vienne, archevêque de Rouen, mort en 1406, et enseveli dans la vieille abbaye bourguignonne de Saint-Seine[4].

Mais c'est à l'admiration réfléchie de Philippe le Bon que le motif des pleurants dut sa vogue rapide. Il voulut des pleurants au tombeau de sa première femme, ensevelie à Saint-Bavon de Gand[5]; il en voulut au tombeau de sa sœur, la duchesse de Bedford, ensevelie aux Célestins de Paris[6]; il en voulut enfin au tombeau de son père, Jean sans Peur, qu'il fit préparer pour la Chartreuse de Dijon[7]: car ce fameux tombeau de Jean sans Peur n'est qu'une copie de celui de Philippe le Hardi.

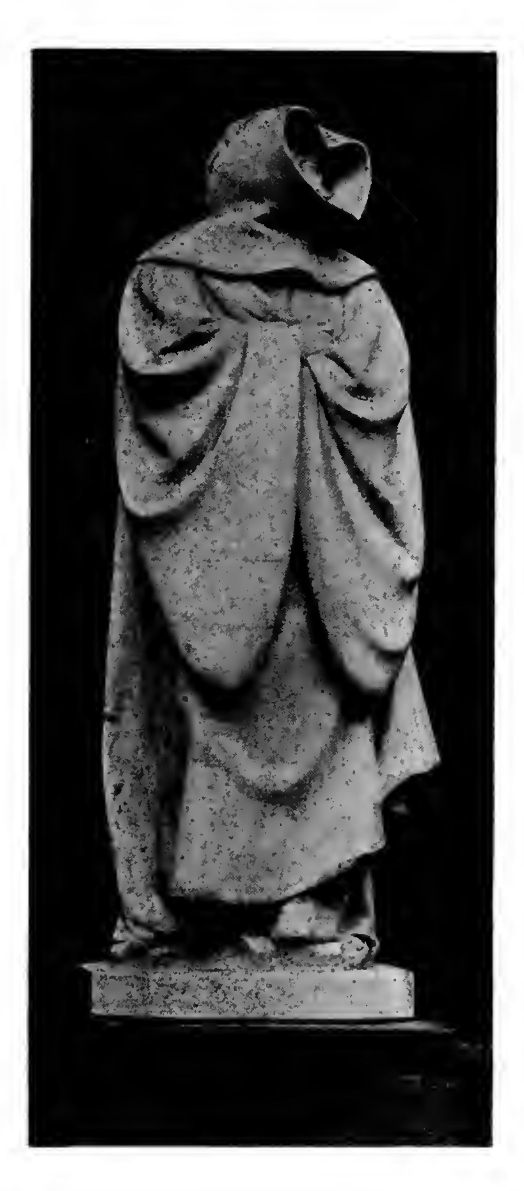
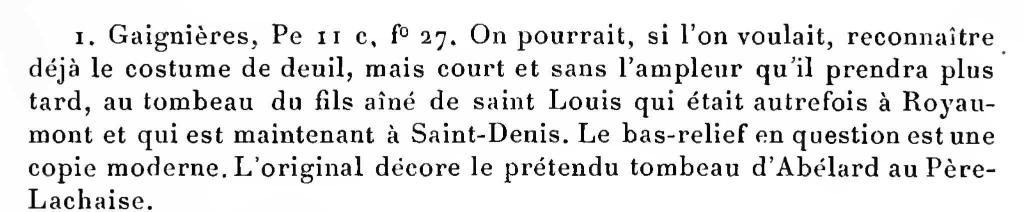


Fig. 227. — Un pleurant du tombeau de Philippe le Hardi. Musée de Dijon.



1. Gaignières, Pe 11 c, f° 27. On pourrait, si l'on voulait, reconnaître déjà le costume de deuil, mais court et sans l'ampleur qu'il prendra plus tard, au tombeau du fils aîné de saint Louis qui était autrefois à Royaumont et qui est maintenant à Saint-Denis. Le bas-relief en question est une copie moderne. L'original décore le prétendu tombeau d'Abélard au Père-Lachaise.

2. Corde, *Les pierres tombales du département de l'Eure*, Évreux, 1868, in-fol.

3. Notamment sur une pierre tombale de Ploërmel qui porte la date de 1340 (le manteau à capuchon est moins long qu'à Dijon) et sur une plate-tombe de Menneval qui est aussi de 1340 (Le Métayer Masselin, *ouv. cit.*, p. 33). On les voit aussi sur une plate-tombe du Musée de Rouen de la fin du xive siècle (*Rev. des Soc. savantes*, 1881, p. 306-307).

4. Voir *Mém. de la Commis. des antiq. de la Côte-d'Or*, t. II, p. 258-259, et t. XI, p. 49 sqq., Chabeuf, *Monographie de Saint-Seine-l'Abbaye*.

5. Le tombeau fut fait par Gilles de Backere, probablement entre 1436 et 1442.

6. Le tombeau fut commandé vers 1440 au sculpteur Guillaume Veluton.

7. Œuvre de Jean de la Huerta et de le Moiturier. Le tombeau fut commencé en 1443 et terminé en 1470.

La sœur de Philippe le Bon partageait son enthousiasme pour l'œuvre de Claus Sluter, car elle voulut que le tombeau où elle repose à Souvigny (Allier), au côté de son mari, Charles de Bourbon, fût orné de pleurants faits à l'imitation de ceux de Dijon [1].

Cette admiration que la maison de Bourgogne avait vouée au tombeau de Philippe le Hardi fut contagieuse : elle gagna Charles VII. Quand il fit faire à Bourges le tombeau du duc de Berry [2], il proposa évidemment comme modèle à l'artiste le monument de Dijon ; en effet, le tombeau du duc de Berry, avant les mutilations qui lui ont enlevé tout son caractère, était entouré d'arcades où passait la procession traditionnelle des pleurants.

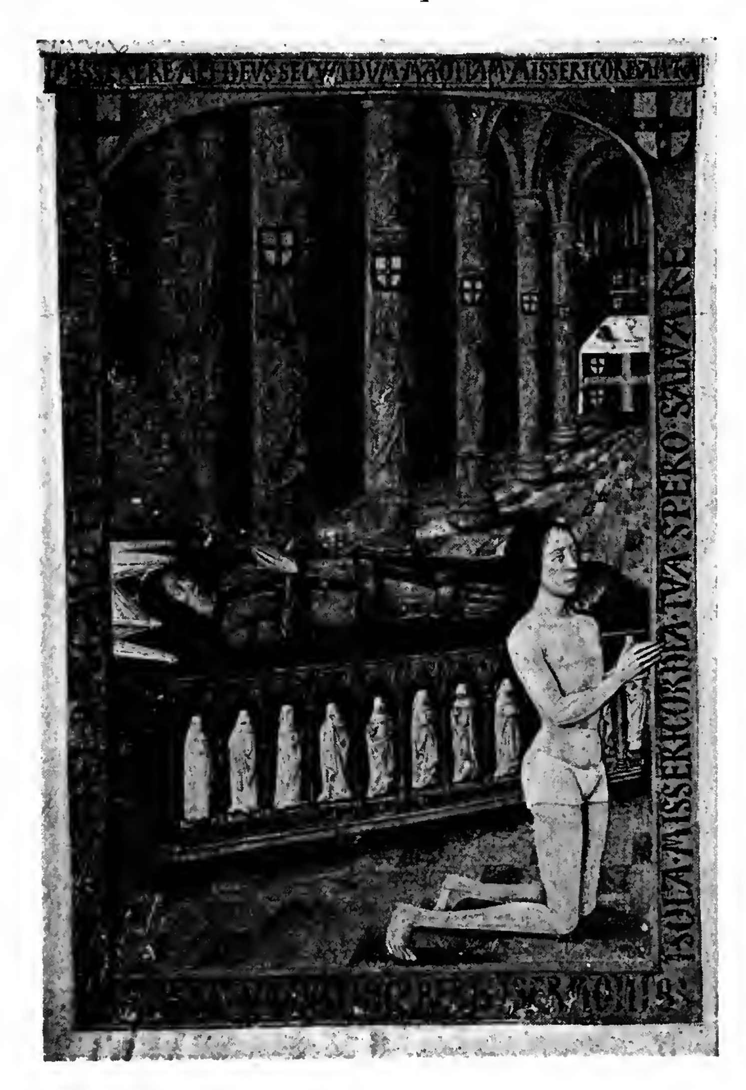


Fig. 228. — Tombeau avec pleurants. *Heures* de Louis de Laval à la Bibl. Nat.

Dès lors, il n'y eut pas de beau tombeau sans pleurants. On en voit encore aujourd'hui au tombeau d'un abbé de Baume-les-Messieurs (Jura), au tombeau du bâtard de Saint-Pol à Ailly-sur-Noye (Somme), au tombeau de Nicolas d'Estouteville à Valmont [3], au tombeau du sire de Chaource à Malicorne (Sarthe) [4], au tombeau presque complètement détruit de Charles III, comte de Provence, à la cathédrale d'Aix [5].

Mais une foule de monuments de ce genre ont dû disparaître [6], comme ce tombeau du prince de Talmont à l'abbaye de Thouars que nous donne Gaignières [7], ou ce tombeau préparé pour Louis de Laval que nous donne son livre d'Heures (fig. 228).

1. Commencé en 1448 par Jacques Morel : les pleurants on disparu, mais nous avons le contrat où il sont prévus. Il a été publié par Guigue dans le t. IV des *Archives de l'art français*, 1859.

2. Commencé par Jean de Cambrai avant 1436, terminé après 1453 par Étienne Bobillet et Paul Mòsselman d'Ypres. Quelques pleurants sont au Musée de Bourges.

3. L'état ancien est dans Gaignières, Pe 8, f° 47.

4. P. Vitry, *Michel Colombe*, p. 101 (fin du xv° siècle).

5. Après 1484.

6. La statuette de pleurant reproduite par Fleury, *Antiqu. de l'Aisne*, t. IV, p. 245, semble prouver qu'il y eut dans la région de Laon un tombeau de ce genre.

7. Gaignières, Pe 7, f° 25.

Tous ces sculpteurs se contentaient d'imiter une œuvre consacrée, mais l'un d'eux apporta dans l'imitation ce génie créateur qui renouvelle un sujet. On ignore le nom de l'étonnant artiste qui imagina, vers 1480[1], le tombeau de Philippe Pot, autrefois à Cîteaux, maintenant au Louvre (fig. 229). Les pleurants, élevés à la stature humaine, sont devenus des porteurs funèbres, et ils ont sur l'épaule la dalle de pierre où repose le sénéchal de Bourgogne, revêtu de son armure. Ce sont huit parents, tous de noble

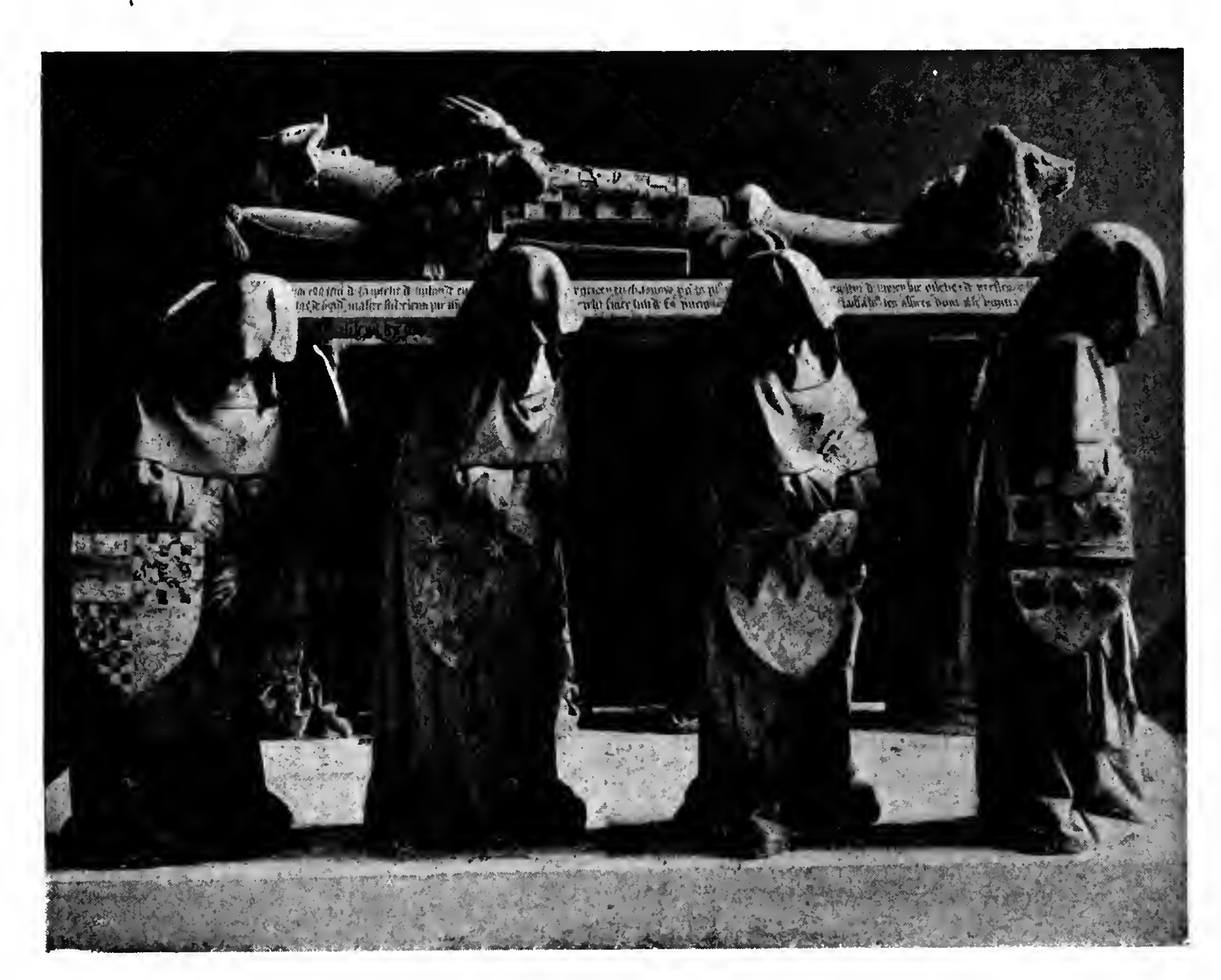


Fig. 229. — Tombeau de Philippe Pot.
Musée du Louvre.

maison, car chacun d'eux porte un écu qui indique une alliance. Ils marchent d'un pas lourd, accablés par ce mort, qui pèse sur leur épaule, mais qui semble peser encore plus sur leur cœur. Rien de plus réel, rien de plus solide que ces huit chevaliers, massifs comme des piliers romans, et, en même temps, rien de plus mystérieux. Ces grandes figures voilées de noir épouvantent comme des apparitions nocturnes. Assurément, elles ne sont pas de ce monde : envoyées par la Mort, elles se montrent un instant, mais elles vont s'évanouir bientôt, rentrer dans le pays des ombres.

L'admirable tombeau de Philippe Pot, œuvre d'un artiste visionnaire, ne pouvait

1. Le tombeau n'a pu être fait qu'entre 1477 et 1483. Voir Courajod, *Leçons*, t. II, p. 387.

faire école : une gauche imitation dans l'église Saint-Martin de Lux prouvait qu'on ne refait pas l'œuvre d'un homme de génie [1].

Au XVI[e] siècle, nos artistes, les yeux toujours tournés vers Dijon, continuent à imiter les pleurants de Sluter. Jusqu'au temps de François I[er], il n'y a guère de monument funèbre un peu grandement conçu où manquent les pleurants traditionnels : ils sont à Nantes, au tombeau du duc de Bretagne; à Brou, au tombeau de Marguerite de Bourbon; à Rouen, au tombeau des cardinaux d'Amboise.

De leur côté, les artistes qui gravaient les plates-tombes demeurèrent fidèles au vieux motif des pleurants jusque vers 1530 [2]. Telle fut l'incroyable force créatrice de l'œuvre de Claus Sluter.

Il est vrai qu'au XVI[e] siècle, les figures de pleurants n'offraient plus sans doute à l'esprit une signification bien précise; c'était, comme on disait, des personnages « faisant manière de deuil ». On symbolisait ainsi les regrets que le mort inspirait, et on ne se souvenait probablement plus qu'au tombeau de Philippe le Hardi les pleurants étaient le fils, les parents, les meilleurs serviteurs du duc. La belle idée qui consistait à grouper autour d'un homme tous ceux qui firent sa force n'était plus comprise.

Les tombeaux des rois de France sont tellement mutilés qu'on ne peut savoir s'ils eurent la même pensée que les ducs de Bourgogne. Il se pourrait qu'ils eussent voulu, eux aussi, être entourés de leurs fidèles revêtus du manteau de deuil. Nos rois, d'ailleurs, firent mieux : ils ordonnèrent que leurs plus vaillants serviteurs fussent ensevelis, à Saint-Denis, tout près de la place qu'ils s'étaient marquée. Honneur vraiment inouï ! Dans cette basilique royale, où les enfants de France eux-mêmes furent rarement admis, il y eut de simples chevaliers. Saint Louis avait près de lui Pierre le Chambellan, « le plus loyal homme et le plus droicturier que je visse onques », dit Joinville. Il l'avait couché à ses pieds, à Saint-Denis, comme il l'eut souvent, sous la tente, en Égypte et en Syrie. Charles VII y fit ensevelir Guillaume du Chastel, tué à l'ennemi, et Louis XI, Louis de Pontoise qui fut frappé à ses côtés au siège du Crotoy. Mais nul ne montra un cœur plus large que Charles V; il voulut être entouré de ceux qui travaillèrent avec lui pour la France : le grand Duguesclin, Louis de Sancerre le vainqueur de Roosbeck, l'aimable et habile conseiller Bureau de la Rivière. On n'a qu'un regret, c'est qu'il n'ait point admis dans la compagnie de ces bons serviteurs un de nos grands artistes. Les moines comprirent mieux que nos rois la dignité de l'art. Les Bénédictins de Saint-Germain-des-Prés ensevelirent, à côté de leurs abbés, l'architecte Pierre de Montereau, dans cette belle chapelle de la Vierge qu'il avait bâtie. Les moines de Saint-Ouen de Rouen

1. Gaignières, Pe 4, f° 35.

2. Plate-tombe d'un chantre de Notre-Dame de Paris, mort en 1529, Gaignières, Pe 9, f° 37. Au XV[e] siècle, sur les plates-tombes de la Bourgogne, les pleurants sont parfois presque aussi grands que le mort.

voulurent que les deux maîtres de l'œuvre de la basilique, Alexandre et Colin de Berneval, eussent leur tombeau sous ses voûtes. On les voit sur leur plate-tombe portant les roses des transepts : c'est ce chef-d'œuvre à la main qu'ils se présentent sans crainte au jugement de Dieu.

VII

Tel fut le tombeau au moyen âge. Tout y est noble ; l'effigie du mort est une image idéale ; quant aux figures qui l'accompagnent, elles expriment la foi ou l'amour. Belle conception, où se reconnaît le génie de ce grand XIIIe siècle qui a ennobli la vie et embelli la mort.

Longtemps ces traditions se maintinrent, et quelques-unes se perpétuèrent, on vient de le voir, au delà de 1500.

Mais, dès les dernières années du XIIIe siècle, on voit poindre des conceptions nouvelles qui vont, avec le temps, changer l'aspect du tombeau.

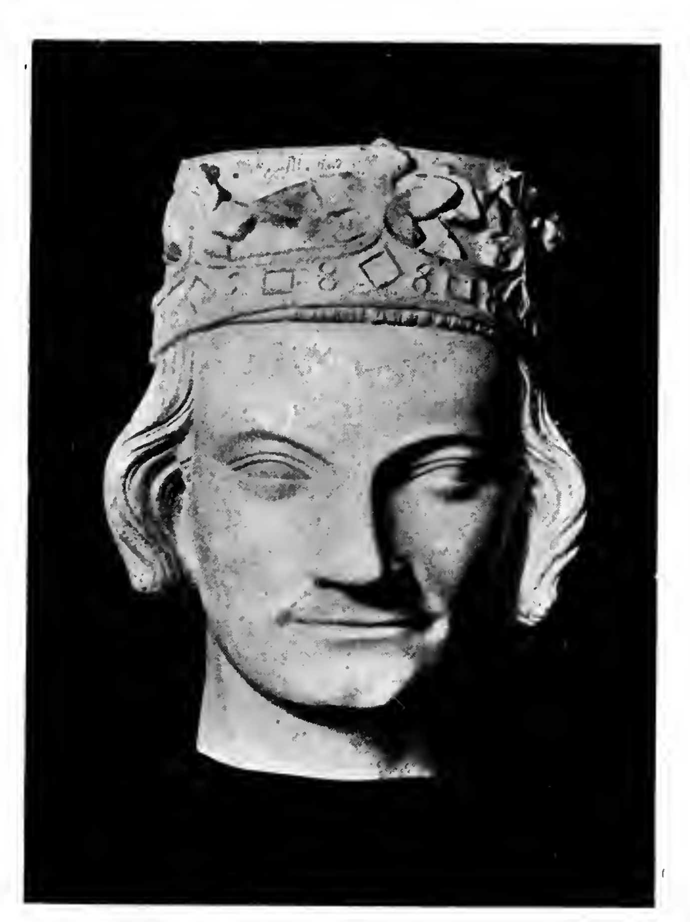


Fig. 230. — Tête de la statue tombale de Philippe III le Hardi. Saint-Denis.

Quand on a passé en revue les monuments du XIIIe siècle, quand l'œil s'est habitué à ces beaux visages impersonnels, on a un instant de surprise lorsqu'on découvre, à Saint-Denis, le tombeau de Philippe III le Hardi (fig. 230) : gros nez, bouche largement fendue, menton carré, voilà les principaux traits de cette physionomie expressive, mais sans noblesse. Il est clair que l'artiste a voulu faire un portrait, et c'est le plus ancien qu'il y ait en France. Ainsi, dès 1298[1], les hautes pensées qui détournèrent longtemps les sculpteurs de la recherche de la ressemblance ont perdu de leur force. On s'explique aisément que les anciennes traditions aient fléchi : il était tout naturel qu'on s'efforçât de transmettre à la postérité l'image authentique d'un roi de France. Néanmoins, l'artiste n'aurait peut-être pas eu l'audace de

1. Le tombeau de Philippe III, commencé en 1298, a été terminé en 1307. Documents publiés par B. Prost dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 236.

chercher la ressemblance, s'il n'eût été mis sur la voie par une invention toute récente.

C'est dans les dernières années du XIIIe siècle, en effet, qu'on eut l'idée de mouler le visage des morts. La première personne royale qui fut soumise à cette opération (du moins n'en connaissons-nous pas d'autre avant elle) fut précisément la femme de Philippe III, Isabelle d'Aragon. La jeune princesse, qui accompagnait les restes de saint Louis, mourut en 1271 d'une chute de cheval au fond de la Calabre, et elle fut ensevelie dans la lointaine cathédrale de Cosenza. Son tombeau, longtemps dissimulé sous un revêtement de plâtre, a été retrouvé il y a quelques années. La statue qui le surmonte est extraordinaire : le visage est celui d'une morte, les yeux sont fermés, la bouche est convulsée par la douleur, la joue gauche tuméfiée. Cela n'a plus rien de commun avec l'art ; le sculpteur a copié avec une effrayante exactitude un moulage pris sur le visage de la reine immédiatement après sa mort[1].

Ainsi, dès 1271, on connaissait un procédé qu'on croit généralement beaucoup moins ancien. Il est probable, pour ne pas dire certain, qu'on fit pour Philippe III, au moment de sa mort, ce qu'on avait fait pour sa femme ; car comment le sculpteur, s'il n'avait eu le masque funèbre sous les yeux, eût-il pu faire une image aussi caractérisée d'un roi mort treize ans auparavant[2] ? L'artiste d'ailleurs se montra plein de tact ; il se servit de son modèle, mais il n'eut garde de le copier. Fidèle à la tradition, il représenta le roi vivant, les yeux ouverts[3], et il n'y a plus rien dans ce visage qui rappelle la mort.

On ne s'étonnera plus maintenant de trouver tant de vérité dans l'effigie funéraire de nos rois du XIVe siècle. Philippe VI, avec son grand nez, Jean le Bon, avec l'épaisse vulgarité de sa bouche lippue, de son visage bouffi, restent dans le souvenir de tous les visiteurs attentifs de Saint-Denis. Ces statues si vraies sont pourtant postérieures à la mort des rois qu'elles représentent ; elles ne datent que du règne de Charles V, qui les fit commencer en même temps que la sienne[4]. Elles supposent des moulages de cire interprétés par des sculpteurs de talent. Les documents, il est vrai, sont muets[5]. Il est probable, cependant, que l'usage de porter aux funérailles des rois de France une image habillée, étendue sur un lit de parade et faite à la ressemblance du défunt, remonte à cette époque. Aux obsèques de Charles VI, dont nous connaissons tous les détails, le visage, les mains et les pieds

1. Voir E. Bertaux, Le tombeau d'une reine de France, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898.

2. Philippe le Hardi est mort en 1285, son tombeau n'a été commencé qu'en 1298.

3. Les yeux, que le moulage donnait fermés, sont la partie la moins vraie du visage. Ils ont été faits suivant la tradition adoptée au XIIIe siècle.

4. Courajod et Marcou, *Catalogue du Musée de sculpture comparée*, p. 38.

5. Courajod affirme (*Rev. des Arts décoratifs*, 1887-88, p. 164) que le visage de Philippe VI fut moulé après sa mort, mais je n'ai pu réussir à trouver dans les documents de cette époque la preuve de cette assertion.

du roi avaient été moulés. On s'était servi de ces moulages pour faire « la forme ». C'était une espèce de double du roi, vêtu d'une dalmatique de drap d'or à fleurs de lis, auquel on continuait à rendre les honneurs ordinaires, et qu'enfin l'on portait à Saint-Denis en même temps que le cercueil. Les textes ne donnent pas ces singulières pratiques comme une nouveauté, et il semble que le peintre ordinaire du roi fût depuis longtemps en possession de lui rendre ce suprême devoir[1].

En 1403, près de vingt ans avant la mort de Charles VI, le duc d'Orléans ordonne « que la ressemblance de son visage et de ses mains soit sur sa tombe en guise de mort[2] », — phrase qui indique assez clairement que l'usage de mouler le visage et les mains des morts de distinction était alors bien établi. On peut remonter plus haut encore. Vers 1352, les moines de la Chaise-Dieu conservaient une figure de cire de Clément VI que leur avait envoyée le peintre du pape, Mathieu de Viterbe[3]. Que pouvait être cette effigie modelée par un peintre, sinon un masque funèbre ?

Il n'y a donc aucune témérité à affirmer qu'au XIVe siècle le visage des rois de France a été moulé. Ces masques étaient certainement conservés, car, par un antique privilège, tout ce qui avait servi aux funérailles du roi appartenait à l'abbé de Saint-Denis[4]; c'est là que nos artistes purent les étudier[5].

L'emploi du moulage sur nature a été une des causes de cette étonnante rénovation de l'art qui caractérise le XIVe siècle. Une pareille invention (qui n'était d'ailleurs qu'un ressouvenir[6]) fut riche de conséquences : l'artiste apprit à voir. Jusque-là il contemplait une image idéale qu'il portait en lui-même; désormais il saura remarquer les mille particularités qui font qu'un homme diffère d'un autre[7]. Il est donc bien vain d'expliquer, comme faisait Courajod, le réalisme des statues tombales de Saint-Denis par le tempérament des artistes flamands qui en furent les auteurs, car, au XIVe siècle, les Flamands n'étaient ni plus ni moins réalistes que les Français, puisqu'ils n'avaient pas d'autre art que le leur[8].

Français ou Flamands, les sculpteurs surent tirer parti d'une découverte qui leur

1. Documents publiés par B. Prost, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 327. Jusqu'à Henri II, c'est toujours le peintre du roi qui prend, après sa mort, l'empreinte de son visage. On confiait cette fonction au peintre du roi sans doute parce qu'il peignait le masque de cire pour lui donner l'apparence de la vie. Jean Fouquet avait travaillé au masque funèbre de Charles VII. Voir *Gaz. des Beaux-Arts*, 1867, t. XXIII, p. 101.

2. Document transcrit par Émeric David, *Hist. de la sculpt. française*, p. 117.

3. Document publié par Maurice Faucon, *Bull. archéolog.*, 1884, p. 43.

4. Voir Dom Doublet, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, 1625, p. 380. — Courajod a retrouvé à Saint-Denis le masque d'Henri II.

5. Ces masques servaient peut-être une seconde fois lors du service anniversaire. Voir *Bullet. monum.*, 1893, p. 36.

6. Les anciens avaient connu, eux aussi, le moulage sur nature.

7. Il ne sera peut-être pas inutile de citer ici ce passage de Pline l'Ancien, qui paraît contenir une importante vérité : « Le premier qui ait fait un portrait en moulant avec du plâtre sur le visage même, et en remaniant la cire qu'il avait coulée dans le creux, fut Lysistrate de Sicyone, frère de Lysippe. *Il s attacha à faire des têtes très ressemblantes ; avant lui, on s'étudiait à les faire très belles.* » *Hist. Nat.*, Liv. XXXV, ch. 44.

8. C'est ce qu'a très bien établi M. R. Kœchlin, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1903.

ouvrit les yeux: ils regardèrent la réalité dont ils n'avaient contemplé jusque-là que l'Idée.

Au xv[e] siècle, l'habitude de mouler le visage des morts devint générale. Plusieurs bustes fameux de la Renaissance italienne paraissent être de simples masques funèbres retouchés par des artistes habiles. En France, l'usage du moulage se révèle assez fréquemment : je ne citerai que les effrayantes statues du Musée de Toulouse[1], qui portent sur leurs joues creuses et sur leurs bouches entr'ouvertes le sceau de la mort. Un homme célèbre venait-il à mourir, sur-le-champ on moulait son visage : on sait que Bourdichon fut chargé de prendre le masque funèbre de saint François de Paule.

Ainsi s'explique le réalisme grandissant des statues tombales. Il faut ajouter qu'au xiv[e] siècle, et plus souvent encore au xv[e], les grands personnages prirent l'habitude de préparer leur mausolée ; on sculptait sous leurs yeux leur effigie. Comment donc s'étonner de rencontrer des portraits sur les tombeaux?

Pendant que les sculpteurs s'appliquaient à faire des statues ressemblantes, les graveurs de pierres tombales demeuraient fidèles à l'ancienne tradition. Jusque vers 1540 ils dessinèrent, comme leurs ancêtres du xiii[e] siècle, des images idéales, et il est rare de rencontrer une plate-tombe qui puisse être considérée comme un portrait.

La raison en est simple. Ces plates-tombes, expédiées d'ordinaire à de lointains acheteurs, représentaient des personnages que les artistes n'avaient jamais vus. Presque tous les ateliers de « tombiers », comme on disait, étaient, en effet, à Paris. C'est à Paris qu'ont été faites (au moins à partir du xiv[e] siècle) la plupart des pierres tombales que nous admirons en Normandie, en Champagne, en Bourgogne. Dès le xiv[e] siècle, Paris était déjà ce qu'il est aujourd'hui, la ville qui crée, et dont les œuvres s'envoient au loin.

Il y a, à Celsoy, dans la Haute-Marne, une belle plate-tombe, qui représente le médecin Guibert de Celsoy, mort en 1394 (fig. 223)[2] ; elle ressemble trait pour trait aux tombes de professeurs qui se faisaient alors à Paris : un examen plus attentif a prouvé qu'elle venait d'une carrière de la région parisienne[3]. Il est donc démontré que, dès la fin du xiv[e] siècle, les plates-tombes de Paris s'expédiaient jusqu'aux limites de la Bourgogne.

Le Recueil de Gaignières et nos *Corpus* de pierres tombales mettent cette vérité hors de doute. Dès le xiv[e] siècle, il y avait dans les églises de la Champagne, de la Normandie, de l'Anjou, une foule de plates-tombes et de dalles de cuivre gravées, absolument pareilles à celles qui se voyaient à Paris[4]: c'est qu'elles en venaient.

1. Autrefois à Saint-Sernin ; on les appelle « les donateurs ».

2. Le visage a disparu.

3. *Mém. de la Soc. histor. et arch. de Langres*, t. I, p. 243.

4. Il est visible que toutes les plates-tombes de cuivre gravées des évêques de Beauvais proviennent de Paris ; leur iconographie est toute parisienne ; on les trouve dans Gaignières, Pe 11 a, f°116 et suiv.

Ce sont les tombiers parisiens qui avaient inventé, dès le XIVe siècle[1], ces pierres tombales encadrées de deux rangées de figures d'acolytes et d'apôtres, surmontées de l'image d'Abraham, et cantonnées des symboles évangéliques, car c'est sous cet aspect que se présentent presque toutes les pierres tombales des églises de Paris.

Aux preuves graphiques s'ajoutent les preuves écrites. Si le XIVe siècle ne nous fournit pas de documents, si le XVe siècle nous en fournit peu[2], le XVIe siècle, en revanche, nous en offre à profusion. On a publié une foule de contrats passés par-devant notaire entre des particuliers et des tombiers parisiens, de 1515 à 1530 environ[3]. Rien de plus intéressant. Nous apprenons d'abord à connaître ces excellents artistes qui n'étaient que de pauvres ouvriers, travaillant avec un ou deux compagnons de six heures du matin à sept heures du soir. Nous savons leurs noms : c'est Pierre Prisié et sa veuve Comtesse, Bastien Bernard, Pierre Dubois et, le plus fameux de tous, Jean Lemoine, qui signait parfois ses pierres tombales, et dont on peut retrouver les œuvres[4].

Mais ces documents ont pour nous un autre genre d'intérêt. Ils nous prouvent que, de toutes les provinces voisines, on demandait des dalles gravées aux ateliers de Paris : on en faisait venir de Soissons, de Beauvais, de Meaux, de Melun, des Andelys, d'Évreux, de Châteaudun, de Verneuil, de Vernon, de Laon, de Noyon, de Péronne, d'Auxerre, de Troyes[5]. Les textes, d'ailleurs, ne disent pas tout, et les plates-tombes parisiennes allaient souvent plus loin.

Ainsi, des régions qui, au XIIIe siècle, avaient leurs artistes et leurs traditions[6], sont maintenant tributaires de Paris. Il en fut ainsi, j'en suis convaincu, dès la fin du XIVe siècle. Il y a d'ailleurs un fait très significatif : à mesure qu'on s'éloigne de la région dont Paris est le centre, les belles pierres tombales deviennent plus rares. Le Berry en a déjà de fort grossières, œuvres d'un art rustique et qui n'a point de traditions; celles du Bourbonnais ne sont pas meilleures[7]; en descendant vers le

1. En 1308, on voit déjà se dessiner la pierre tombale de type parisien, Gaignières, Pe 1 i, f° 29. En 1370, ce type est arrêté, même volume, f° 13.

2. *Bull. monum.*, 1890, p. 416.

3. Publiés par E. Coyecque, dans le *Bullet. de la Soc. de l'hist. de Paris*, 1893.

4. Je puis citer une pierre tombale de 1526 à la cathédrale de Troyes (un chanoine avec sa mère) qui est signée Jean Lemoine, tombier à Paris. Il y en a une autre à Vimpelles (Seine-et-Marne) qui représente un pêcheur et sa femme. Elle est signée : Jean Lemoyne, ciseleur. (Dans Aufauvre et Fichot, *Monum. de la Seine-et-Marne*, p. 160.)

5. Il s'en faut que les contrats publiés nous fassent connaître tous les tombiers de Paris. Il y a à Buno-Bonnevaux (Seine-et-Oise) une pierre tombale signée : Legault, tombier à Paris, 1530. C'est un nom que ne donnent pas les documents écrits.

6. Il y a eu, au XIIIe siècle et au commencement du XIVe siècle, une tradition bourguignonne très caractérisée. Les chevaliers étaient représentés sur leur dalle funèbre une lance à la main. Voir Gaignières, notamment Pe 11 c, f° 20, Pe 4, f° 2, et surtout Pe 4, f° 20 et suiv.

7. Une des moins mauvaises, celle de Vieure (1420), est étrangère à toutes les traditions du Nord.

Midi, on s'étonne de la rareté des pierres tombales, et, quand par hasard on en rencontre, on s'étonne encore davantage de leur médiocrité. Les plates-tombes des archevêques de Toulouse[1] prouvent que l'art de graver les dalles funèbres ne fut pas familier aux provinces méridionales[2].

Ainsi, il devient évident que les plus belles pierres tombales de la France du Nord ont été faites à Paris[3]. On ne s'étonnera donc plus de n'y voir que des effigies sans caractère individuel. Le contrat demande une figure de chevalier, de damoiselle ou de chanoine; il spécifie parfois que ces personnages seront vêtus de telle ou telle manière, mais il ne parle pas de la ressemblance. On donne à l'artiste le dessin des armoiries et le texte de l'inscription, mais on ne lui envoie jamais de portrait; souvent même on lui enjoint simplement de copier telle tombe qui est dans une église de Paris et qu'on lui désigne.

Il ne faut donc pas chercher sur les dalles funéraires, de quelque époque qu'elles soient, autre chose que l'image idéale du chevalier, de la noble dame ou du prêtre[4]. C'est ainsi que par nécessité, plus encore que par conviction, les tombiers restèrent attachés aux anciennes traditions de l'art.

C'est donc surtout la statue tombale qui perd, dès le XIV[e] siècle, quelque chose de son beau caractère de spiritualité. En même temps, on voit s'effacer peu à peu quelques-uns des traits symboliques qui donnèrent au tombeau du XIII[e] siècle tant de noblesse.

Le rôle des anges n'est plus parfaitement compris. On ne les conçoit plus comme des esprits du ciel, frères de l'âme immortelle qu'ils emportent dans le sein d'Abraham : au XV[e] siècle, on en fait de jeunes pages tout occupés à rendre leurs devoirs à leurs puissants seigneurs; ils portent l'écu armorié du maître ou le casque à cimier. Au tombeau de Philippe le Hardi il faut deux anges pour soutenir le heaume de Bourgogne surmonté d'une fleur de lis.

En même temps le symbolisme des animaux que l'artiste met sous les pieds du mort devient de moins en moins clair. Dès le XIII[e] siècle, on avait vu apparaître le lion sous les pieds du chevalier, le chien sous ceux de la noble dame. Ces animaux, s'ils n'avaient pas la haute signification symbolique du dragon, offraient au moins à l'esprit un sens fort clair : le lion, c'était évidemment le courage viril[5], le chien,

1. Au Musée de Toulouse.

2. Dans le Midi, on se contentait d'ordinaire d'une inscription funéraire encastrée dans le mur.

3. Il y eut un autre grand centre de production : Tournai. Les pierres tombales de Tournai se reconnaissent au grain de la pierre et à un trait iconographique curieux ; une main divine sort des nuages au-dessus de la tête du mort. On voit quelques plates-tombes de Tournai dans nos provinces de l'Est : à Vouziers, aux Rosiers (Ardennes), à Origny-en-Thiérache (Aisne), etc.

4. Les traits individuels sont extrêmement rares. Parfois, cependant, on a dû faire savoir au tombier que le défunt était chauve. Voir Guilhermy, *Inscriptions*, t. II, p. 188. Plate-tombe du grand prieur de Saint-Denis, 1517.

5. Le lion est au XIII[e] siècle sur le bouclier de la Force.

la fidélité et toutes les vertus domestiques de la femme. Le chien que la dame a sous les pieds est un petit chien de luxe, qui souvent ronge un os ou le dispute à un autre chien. Il s'agit donc du chien familier, qui ne quitte guère la grande salle, et vit entre le foyer et la table : excellente image de la destinée de la femme au moyen âge [1].

Le chien, il faut le dire, se voit souvent aussi sous les pieds du gentilhomme, mais il est d'une autre race : c'est le chien de chasse, le lévrier (fig. 231). Il symbolise donc un autre aspect de la vie du baron féodal : chasser et faire la guerre, c'est toute son existence. Ajoutons que chasser est un de ses privilèges, et un de ceux auxquels il tient le plus : on s'explique donc que le chien soit aussi fréquent que le lion sous les pieds des statues viriles.

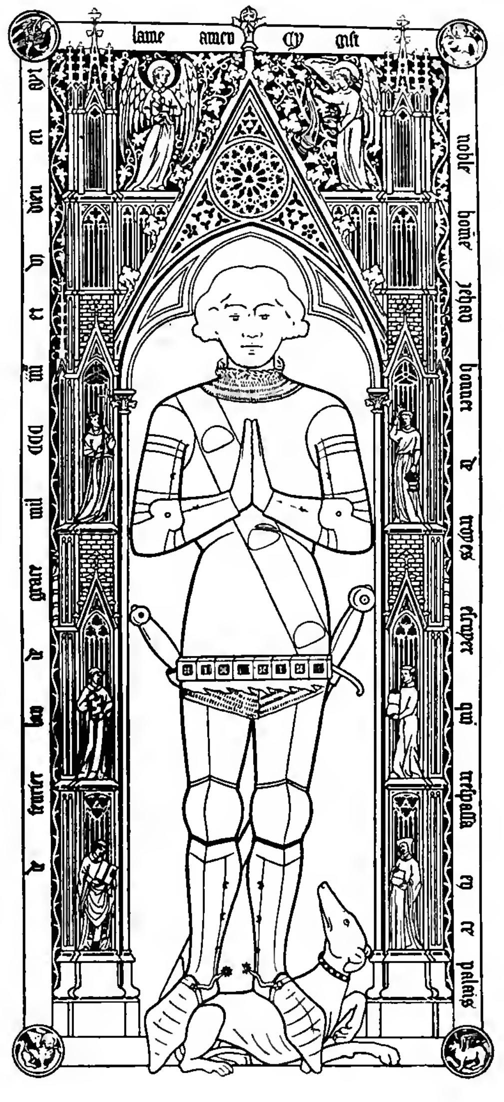


Fig. 231.
Tombe d'un écuyer (1386).
Sainte-Chapelle de Paris.

Longtemps ces conventions furent respectées ; on peut même dire que, jusqu'au xvie siècle, la majorité des artistes y resta fidèle ; pourtant, dès le xive siècle, il y en eut qui y dérogèrent. Les pierres tombales surtout nous offrent d'étranges confusions : ici, une noble dame est montée sur un lion [2], là, un clerc, au lieu de fouler le dragon traditionnel, a les pieds sur deux petits chiens qui se disputent un os [3], ou même sur un lion [4].

Il est évident que certains artistes n'attachent plus de sens précis à ces figures d'animaux, les considèrent comme de purs ornements [5]. C'est pourquoi on ne tarde pas à prendre avec la tradition des libertés plus grandes encore. On met sous les pieds du mort l'animal qui figure dans ses armes : un abbé de Montierneuf, dont

1. Exemple : F. de Guilhermy, *Inscript.*, t. IV, p. 30 (1316).

2. Gaignières, Pe 3, f° 3.

3. Gaignières, Pe 1 c, f° 126.

4. *Mém. de la Commiss. des antiq. de la Côte-d'Or*, t. X, p. 371.

5. Tout ce qui s'est écrit au xviii° siècle, et même de nos jours, sur le symbolisme des animaux dans l'iconographie funéraire n'est qu'un tissu de rêveries. Il n'est pas vrai que les femmes mariées seules aient le droit d'avoir un chien sous les pieds et qu'on ne fait pas cet honneur aux religieuses (*Bullet. monum.*, 1886, p. 43) ; deux dessins de F. de Guilhermy (*Inscript.*, t. IV, p. 326, et t. V, p. 305) donnent la preuve du contraire. Il n'est pas vrai — comme le soutenait le Père Pomey dans *Libitina* — que les chevaliers tués à l'ennemi aient toujours un lion sous les pieds, vivant, quand ils ont été vainqueurs, mort, quand ils ont été vaincus : Florimond Villers de Saint-Paul, qui était mort en défendant l'abbaye de Saint-Lucien, à Beauvais, avait sous les pieds deux chiens (Gaignières, Pc 3, f° 11) ; Charles, comte d'Alençon, frère de Philippe VI, tué à Crécy, a sous les pieds un lion vivant : son tombeau est à Saint-Denis.

le blason porte une hure, a sous les pieds un sanglier[1]; le duc de Berry a l'ours héraldique qui rappelle sa fameuse devise : « Oursine un temps venra » ; le duc d'Orléans a un porc-épic, en souvenir de l'ordre qu'il avait fondé.

La fantaisie va plus loin. L'artiste s'amuse à jouer sur le nom du défunt : un marchand nommé Chasse-Conée a sous les pieds un chien qui poursuit un lapin (conil)[2] ; à Loches, les pieds d'Agnès Sorel s'appuient sur deux agneaux ; enfin — impertinente plaisanterie — Andry Lasne, bourgeois des environs de Paris, a un âne sous les pieds (fig. 232)[3].

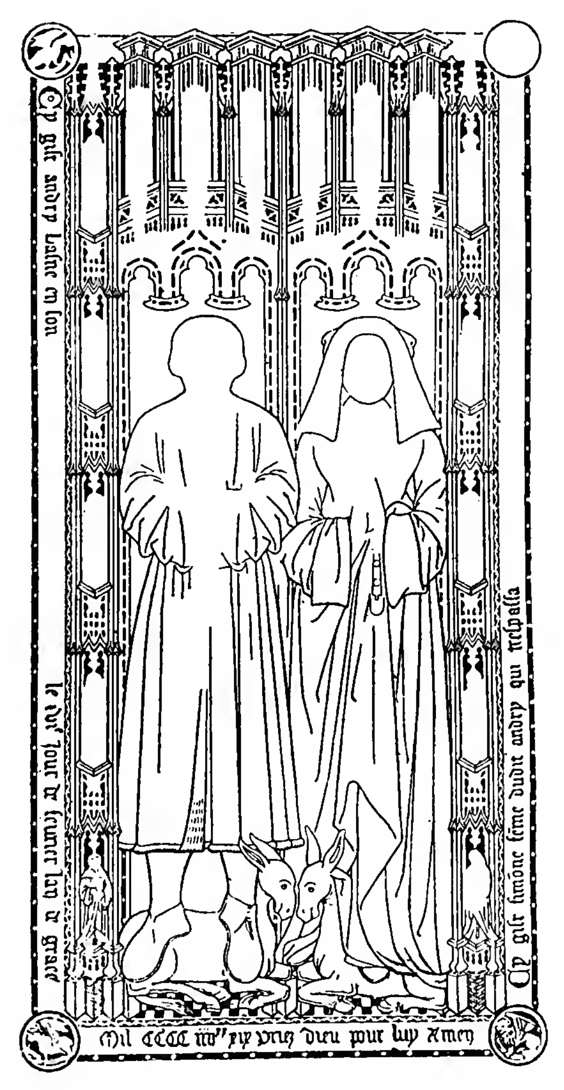


Fig. 232. — Plate-tombe d'Andry Lasne et de sa femme. Abbaye des Vaux-de-Cernay.

Il ne faut pas croire pourtant que ces erreurs de goût soient fréquentes ; elles sont au contraire assez rares. Jusqu'au xvie siècle, il y eut des artistes qui conservèrent le sens des symboles : en 1522, on mettait sous les pieds d'une jeune fille, de Renée d'Orléans, une licorne, antique figure de la pureté virginale.

Malgré des défaillances de détail, le tombeau français garde, jusqu'au xvie siècle, quelque chose de son ancienne beauté. La statue surtout reste belle : c'est un portrait, il est vrai, ce n'est plus une image transfigurée ; néanmoins, comme jadis, le mort ouvre les yeux et semble s'éveiller à une autre vie.

VIII

Les changements que nous venons d'indiquer sont, en somme, assez légers : peut-être ne sont-ils sensibles qu'à l'œil de l'archéologue ; mais en voici de plus graves.

De même que certains artistes ne savaient plus le sens des animaux symboliques qu'ils mettaient sous les pieds des morts, de même il s'en trouva bientôt qui ne comprirent plus pourquoi une statue funéraire devait avoir les yeux ouverts. Plusieurs sculpteurs pensèrent qu'il fallait choisir, et représenter ou de vrais morts,

1. Gaignières, Pe 1 g, f° 137.

2. F. de Guilhermy, *Inscriptions.*, t. IV, p. 7, Pl. II.

3. F. de Guilhermy, *Inscriptions*, t. III, p. 454. La pierre tombale porte la date de 1500.

ou des vivants véritables. Donc, tandis que la vieille tradition se perpétuait et continuait à inspirer de graves chefs-d'œuvre, deux conceptions nouvelles, tout à fait opposées, se manifestèrent parmi les artistes : les uns redressèrent le défunt, l'agenouillèrent sur son tombeau, écartèrent tout ce qui rappelait la mort ; les autres, au contraire, roidirent le gisant, fermèrent ses yeux, creusèrent ses joues, enfin sculptèrent un cadavre.

D'ailleurs, ces deux méthodes si différentes ne se présentèrent pas en même temps à l'esprit des artistes, comme nous semblons le laisser croire : les statues agenouillées apparurent plus de cent ans avant les statues de gisants tranformées en cadavres.

La plus ancienne statue agenouillée sur un tombeau qu'ait sculptée un artiste français semble être celle d'Isabelle d'Aragon, femme de Philippe III, à Cosenza en Calabre. Que ce monument, perdu au fond de l'Italie, soit d'un des nôtres, il n'y a pas à en douter[1] : l'œuvre est française, mais on sent qu'elle n'a pas été faite en France ; la conception en est d'une extravagance qui n'eût pas semblé supportable à Paris ou à Saint-Denis. La jeune reine est agenouillée aux pieds de la Vierge ; elle joint les mains et prie, mais, chose étrange, ses yeux sont fermés et son visage porte tous les stigmates d'une mort violente. Nous avons déjà dit que l'artiste avait simplement copié le moulage funèbre. Ainsi, le premier effort tenté pour modifier l'ordonnance consacrée aboutit à une absurdité : Isabelle d'Aragon n'est qu'un cadavre à genoux.

Dès 1271, certains artistes pensaient donc qu'il était possible de représenter un mort autrement que couché sur son tombeau.

L'idée ne fut pas perdue ; mais elle ne devint féconde qu'au XIVe siècle. La fameuse comtesse Mahaut d'Artois, qui fut ensevelie à Maubuisson, eut aussi un tombeau à l'abbaye de Thieuloye, qu'elle avait fondée près d'Arras. Ce tombeau a disparu, mais un dessin du XVIIe siècle nous permet de nous en faire une idée[2]. Le sculpteur avait représenté la comtesse à genoux, offrant à Dieu une petite église, qui était l'abbaye de Thieuloye, et abritant une religieuse sous son manteau. Ici, l'idée entrevue à la fin du XIIIe siècle se réalise. La comtesse Mahaut est morte en 1329, mais des documents peuvent laisser croire que ce tombeau d'un nouveau genre fut fait de son vivant ; peut-être était-il en place dès 1323[3]. Il est visible que l'artiste s'est inspiré des figures de donateurs qui s'agenouillent si souvent dans les vitraux ou dans les bas-reliefs aux pieds des saints : la figure de Mahaut était probablement, comme celle d'Isabelle d'Aragon, agenouillée devant une statue de la Vierge. Ainsi s'atténuait l'audace qu'il y avait à relever le gisant sur son tombeau. Ce fut

1. La démonstration a été bien faite par M. E. Bertaux, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898.
2. Dehaisnes, *Hist. de l'art en Flandre*, etc., p. 427.
3. Dehaisnes, *loc. cit.*

une tradition, dont on retrouve la trace jusqu'à la fin du xve siècle, de faire regarder l'autel au défunt agenouillé, ou de placer devant lui de saintes images auxquelles il adresse sa prière[1]. A Sens, Jean de Salazar et sa femme, à genoux sur une plate-forme, contemplaient, les mains jointes, la Vierge et saint Étienne[2]. Le tombeau a disparu, mais la Vierge et saint Étienne subsistent encore.

Il y avait avant la Révolution, dans l'église des Carmes de la place Maubert, une statue funéraire agenouillée qui représentait le cardinal Dubec[3]. Elle devait être à peu près contemporaine de celle de la comtesse Mahaut ; peut-être même était-elle un peu plus ancienne, si l'on admet qu'elle fut commencée immédiatement après la mort du cardinal, c'est-à-dire dès 1318[4].

Ainsi, c'est dans la première partie du XIVe siècle qu'apparaît la statue agenouillée. Il est possible que le désir d'économiser la place dans des églises déjà pleines de tombeaux ait contribué peu à peu au succès de cette innovation. Car la statue à genoux n'était pas nécessairement sur un sarcophage : elle pouvait se dresser sur une simple colonne, s'appliquer au mur, s'élever fort au-dessus de la dalle qui recouvrait le mort. Elle ne gênait en aucune façon les mouvements du clergé et des fidèles : une statue couchée demandait beaucoup plus d'espace.

Néanmoins, les statues funéraires à genoux, rares au XIVe siècle[5], demeurent encore des exceptions au xve. Il est remarquable pourtant qu'au xve siècle les plus grands personnages commencent à sacrifier à cette mode. Le fameux tombeau de Louis XI, à Notre-Dame de Cléry, était surmonté d'une statue agenouillée. Le vieux roi, fidèle par coquetterie aux habitudes idéalistes du XIIIe siècle, avait exigé que l'artiste le représentât jeune, élégant et avec tous ses cheveux[6].

Avant Louis XI, plusieurs hommes célèbres avaient été sculptés à genoux sur leurs tombeaux : le cardinal de Saluces, à la cathédrale de Lyon[7], Jean Jouvenel des Ursins, à Notre-Dame de Paris[8]. Parfois, la femme était agenouillée auprès de son mari, comme au tombeau de Jouvenel des Ursins, et au tombeau de Jean de Salazar à la cathédrale de Sens.

1. Tombeau du cardinal de Saluces, autrefois à la cathédrale de Lyon. Le cardinal à genoux avait devant lui un crucifix, *Réun. des Soc. des Beaux-Arts des départ.*, 1889, p. 631.

2. Gaignières nous donne plusieurs fois le tombeau de Jean de Salazar, Pe 1 m, f° 70, et Pe 6, f° 46 et f° 47.

3. Millin, *Antiq. nation.*, Église des Carmes de la place Maubert, t. II, p. 17.

4. On voit dans le recueil de Gaignières (église des Jacobins de Rouen) une statue agenouillée du cardinal de Fréauville, mort en 1314, qui a été certainement faite très longtemps après la mort du prélat. Gaignières, Pe 1 c, f° 91.

5. On peut citer la statue à genoux de Pierre d'Orgemont, mort en 1389, qui se voyait à Paris à l'église Culture-Sainte-Catherine. Lenoir la transporta au Musée des monuments français.

6. Documents dans Courajod, *Leçons*, t. II, p. 454.

7. Ce tombeau, détruit en 1562, était l'œuvre de Jacques Morel. Nous avons le marché qui a été passé en 1420. On y lit : « Fiet una ymago prædicti domini cardinalis, cum capa, *genibus flexis*, et manibus junctis ». *Réun. des Soc. des Beaux-Arts des départ.*, 1889, p. 631.

8. Carpentier, *Descrip. hist. de l'église de Paris*, t. I, p. 50. Le tombeau de Jouvenel des Ursins a dû être commencé peu après 1431. Il est à Versailles, mais presque refait par Lenoir.

C'est seulement au XVI[e] siècle que les figures agenouillées se multiplient ; dès 1550 elles triomphent. Elles remplacent partout l'antique statue couchée, aux mains jointes, aux yeux ouverts, dont nul ne comprenait plus le sens. Le moyen âge est décidément fini, et, désormais, nous ne rencontrerons plus dans nos églises de France que de nobles personnages de marbre à genoux sur des prie-Dieu. Ces statues que n'enveloppe aucun mystère nous touchent rarement. Une ou deux fois cependant on retrouve l'émotion que donnaient les anciens tombeaux. A Aubigny, dans le Calvados, on voit six statues gravement agenouillées les unes derrière les autres ;



Phot. Poinsot.

Fig. 233. — Pierre tombale de Jacques Germain.
Musée de Dijon.

la plus ancienne porte le costume du temps d'Henri IV, la plus récente celui du temps de Louis XVI : ce sont six générations de la même famille. Il y a, dans cette tranquille affirmation de la force d'une race, une grandeur qui émeut ; ces six statues d'Aubigny apparaissent comme un monument d'un autre âge.

La statue agenouillée l'a donc emporté, mais elle n'a triomphé qu'au bout de deux siècles.

On ne voulait point renoncer à la statue couchée, qui paraissait sans doute plus chrétienne, et qui avait pour elle la force d'une longue tradition ; mais, comme beaucoup d'artistes ne comprenaient plus le sens mystique de cette figure, qui semblait à la fois morte et vivante, ils imaginèrent de transformer le gisant en cadavre.

Nous avons dit déjà [1] que le tombeau de Guillaume de Harcigny à Laon (1393) et

1. Au chapitre précédent, p. 347.

celui du cardinal Lagrange à Avignon (1402) nous offraient les plus anciennes images réalistes et déjà presque repoussantes de la mort ; nous avons expliqué comment ces représentations étranges apparaissaient au moment où la danse macabre allait prendre possession des imaginations. L'idée de la mort est alors toute-puissante, et il n'est pas étonnant qu'elle ait effacé sur quelques tombeaux la pensée de l'immortalité.

A partir de 1400 ces tombeaux forment une suite presque continue. En 1412, le cardinal Pierre d'Ailly fut représenté dans la cathédrale de Cambrai sous l'aspect d'un mort couché dans son linceul[1] ; en 1424, Jacques Germain fut sculpté sur sa pierre tombale enveloppé d'un suaire tragique[2] (fig. 233) ; en 1434, on fit graver sur la plate-tombe qui devait recouvrir les restes de Richard de Chancey, conseiller de Bourgogne, et ceux de sa femme, deux squelettes[3]; en 1457, les enfants de Jacques Cœur élevèrent à leur mère, dans l'église Saint-Oustrille de Bourges, un monument funèbre surmonté d'une figure nue de la morte[4] ; vers 1467, on marqua la place de la sépulture du chanoine Yver, enseveli à Notre-Dame de Paris, par le fameux bas-relief où se voit le cadavre déjà décomposé du défunt ; vers 1490 ou 1500, on plaça sur le sarcophage de Jean de Beauveau, évêque d'Angers, une image décharnée qui porte la mitre et la crosse[5].

Le XVIe siècle manifesta un goût plus vif encore que le XVe siècle pour ce genre de représentations[6]. Les cadavres ne se montrent pas seulement alors sur les tombeaux : on en voit jusque dans les vitraux. En Normandie, les morts sont quelquefois représentés au bas des verrières que leurs veuves ont offertes en leur nom. A Saint-Vincent de Rouen, une sorte de momie parcheminée est étendue au bas d'un grand vitrail consacré aux scènes de la Résurrection ; le pauvre mort implore encore, et il crie du fond de son néant : *Jesus, sis mihi Jesus*, « Jésus, sois pour moi Jésus », c'est-à-dire : « Jésus, tiens ta promesse, et, puisque tu as triomphé de la mort, fais que j'en triomphe à mon tour. » A Saint-Patrice de Rouen, un cadavre est couché au bas du vitrail de l'Annonciation ; à Conches, sous les pieds du Christ célébrant la Cène, on aperçoit encore un mort : il est étendu au milieu des pavots et des jonquilles, et sa veuve prie à ses côtés. Ces œuvres étranges se placent entre 1520 et 1560[7].

1. Statue reproduite par Gaignières, B. N., latin 17025, f° 34.

2. Autrefois dans l'église des Carmes, maintenant au Musée de Dijon.

3. Gaignières, Pe 1 m, f° 89.

4. Chenu, *Antiquités de Bourges*, p. 84. A vrai dire la statue n'était pas complètement nue, mais enveloppée d'un suaire. C'est ce qui résulte d'une note marginale écrite par le chevalier Gougnon, généalogiste du Berry, sur son exemplaire de Chenu (aujourd'hui à la Bibliothèque de Bourges).

5. Gaignières, Pe 1 g, f° 169. L'évêque est mort en 1479, mais son tombeau ne peut être que de la fin du siècle.

6. Exemples de cadavres couchés sur des tombeaux du XVIe siècle : tombeau de la comtesse de Cossé aux Jacobins d'Angers (1536), Gaignières, Pe 2, f° 10 ; tombeau de Claude Gouffier à Saint-Maurice d'Oyron, Gaignières, Pe 7, f° 12 (après 1570). Il est inutile de citer ici les tombeaux fameux dont nous parlerons plus loin.

7. Le vitrail de Saint-Patrice, qui seul est daté, porte la date de 1538.

Ainsi, au XVIe siècle — pour revenir à notre sujet — l'antique statue couchée, si grave, si religieuse, est presque complètement abandonnée : c'est tantôt la statue agenouillée et tantôt le cadavre nu qui la remplace.

Vers 1517, un artiste eut l'idée de réunir dans le même monument la statue agenouillée et le cadavre. Ainsi naquirent les grands tombeaux de Louis XII, de François Ier et d'Henri II, œuvres magnifiques, à coup sûr, et à qui nous ne songeons pas à marchander l'éloge, mais qui pourtant n'étonnent pas quiconque a étudié l'art funéraire du XVe siècle. Tous les éléments, en effet, en avaient été trouvés depuis longtemps[1], et il n'y avait plus qu'à les réunir. Il est probable que ce mérite revient à l'artiste qui a conçu le tombeau de Louis XII, édifié à Saint-Denis ; on peut se demander toutefois si quelque monument antérieur ne lui a pas suggéré l'idée de ce fameux tombeau[2].

Le XIIIe siècle, en effet, a connu les tombeaux doubles, où le même personnage est représenté deux fois. Il y en avait un à Longpont, qui remontait peut-être à 1220 ou à 1230, celui du bienheureux Jean de Montmirail[3]. D'abord chevalier, il avait soudain renoncé au monde et pris l'habit monastique. C'est pourquoi son tombeau était fait de deux plates-formes superposées : sur celle du bas reposait un soldat, tandis que sur celle du haut était étendu un moine[4]. L'exemple n'est pas unique. A Cîteaux, Arnaud Amalric, mort en 1225, avait un tombeau presque semblable. Abbé cistercien, il était devenu plus tard évêque de Narbonne. C'est ce que rappelaient deux statues placées l'une au-dessus de l'autre : l'une montrait Amalric en froc monastique, l'autre en costume épiscopal[5].

De pareils monuments ne sont pas sans quelques analogies — un peu lointaines, il faut l'accorder — avec les tombeaux de Saint-Denis ; la pensée est évidemment toute différente, mais la disposition matérielle est la même.

Regardons plus attentivement encore. Le bas-relief du chanoine Yver à Notre-Dame de Paris nous apparaîtra comme une sorte d'ébauche du tombeau de Louis XII. Le chanoine est représenté deux fois : il apparaît dans le bas sous l'aspect d'un cadavre hideux, décomposé, tout prêt à devenir une chose sans nom ; au-dessus le voici encore, mais vivant cette fois, les mains jointes, les yeux levés vers le juge qui se montre dans les nuées. La pensée est parfaitement claire : ce cadavre qui nous épouvante n'est qu'une apparence menteuse; au dernier jour il reprendra sa forme à l'appel de Dieu.

1. Seule l'idée de placer les Vertus aux quatre coins du monument était récente : elle venait du tombeau de Nantes.

2. Le tombeau de Louis XII a été fait de 1517 à 1531. Il sort de l'atelier des Juste ; mais rien ne prouve que les Juste aient fourni le dessin du tombeau ; ils n'ont peut-être été que des praticiens chargés de l'exécuter.

3. Mort en 1217.

4. Gaignières, Pe 1 e, f° 92.

5. *Description des monuments de Citeaux* publiée dans l'ancienne collection de mémoires de l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. IX, p. 193-233.

Ainsi, dès le xve siècle, l'idée de figurer le défunt mort et vivant sur le même tombeau s'était déjà présentée aux artistes. Plusieurs monuments du même genre ont sans doute disparu, car c'est avec des ruines que nous essayons d'édifier l'histoire de l'art français [1].

Nous en savons assez toutefois pour sentir qu'en imaginant le tombeau de Louis XII, l'artiste qui le conçut se souvint autant qu'il inventa. Il est possible aussi qu'il ait été mis sur la voie par l'étonnant cérémonial usité aux obsèques des rois de France. Quand on avait enfermé le corps du roï dans le cercueil, on gardait pendant plusieurs jours son effigie funèbre couchée sur un lit de parade. Matin et soir, on dressait une table, et on servait un repas devant ce mannequin au masque de cire : il semblait qu'on ne voulût pas se rendre à l'évidence, avouer que le roi était mort. Enfin, on se décidait à le conduire à Saint-Denis. L'effigie placée sur une litière élevée dominait le cercueil. Le lourd édifice funèbre était confié aux robustes épaules des porteurs de sel, jaloux de cet antique privilège [2]. Un texte prouve qu'aux funérailles de Charles VIII, quand on déposa le corps dans l'église pour réciter les prières, l'effigie fut placée sur la plate-forme supérieure d'un catafalque, le cercueil sur la plate-forme inférieure [3]. Il en fut de même, semble-t-il, aux funérailles de Louis XII [4] : on avait donc sous les yeux les grandes lignes du tombeau qui sera élevé par les Juste. L'effigie étendue sur la plate-forme supérieure appelait une statue couchée ; mais, en 1517, la mode en était presque passée : les deux prédécesseurs de Louis XII, Louis XI et Charles VIII, avaient été représentés à genoux sur leurs tombeaux, et l'on comprend que l'artiste se soit conformé aux habitudes nouvelles. L'idée originale fut de briser, si l'on peut dire, le cercueil déposé sur la plate-forme inférieure, et de montrer la chétive réalité que cachaient le plomb armorié, le drap d'or et les fleurs de lis. Bien d'autres avaient sculpté des cadavres, mais personne n'avait encore osé représenter, sous le roi vivant, le roi mort. Effrayante oraison funèbre ! Autour du monument, des bas-reliefs racontent, avec le style du sermonnaire de cour, les victoires de Louis XII : il franchit les Alpes de Gênes, entre à Milan en triomphateur, gagne la bataille d'Agnadel. Là-haut, plane le vainqueur au-dessus de ses victoires, au-dessus de la tête des autres hommes, humble seulement devant Dieu. Et voici maintenant la fin où tout aboutit, voici le triomphateur, « tel que la mort nous l'a fait », nu, les joues creuses, le nez pincé, la bouche ouverte, le

1. Dès le commencement du xve siècle le tombeau du cardinal Lagrange, à Avignon, si nous en jugeons par un dessin, montrait le cardinal vivant, agenouillé devant la scène de la Nativité, au-dessus de son corps momifié. Voir E. Müntz, Le tombeau du cardinal Lagrange, dans *L'Ami des monuments*, 1890.

2. Voir du Tillet, *Recueil des rois de France*, p. 245 et suiv.

3. *Recueil des Soc. savantes des départem.*, 1873, 2e semestre, p. 231. Cette église était celle de Notre-Dame-des-Champs, où le corps fut déposé quand il arriva à Paris. La même disposition fut adoptée à Saint-Denis.

4. Du Tillet, *loc. cit.*

ventre fendu par l'embaumeur, déjà effrayant, bientôt hideux, aussi misérable qu'un mendiant mort. La reine Anne, la tête appuyée sur ses cheveux dénoués, est étendue près de lui, et ces deux êtres, seuls, abandonnés du reste du monde, donnent une des plus fortes impressions de détresse que l'art ait jamais exprimée. Le sombre génie du moyen âge à son déclin semble livrer ici sa suprême pensée. Si les Juste avaient conçu le tombeau de Louis XII, — ce qui n'est pas prouvé, — il faudrait reconnaître que ces Italiens apprirent très vite à penser et à sentir comme nous ; il n'est pas étonnant qu'on les ait pris longtemps pour de purs Français des bords de la Loire [1].

L'influence du monument de Louis XII édifié à Saint-Denis fut extraordinaire : il est visible que tous les grands tombeaux élevés en France après 1531 en sont des imitations plus ou moins fidèles. Le tombeau de Philippe le Hardi, à Dijon, avait inspiré presque tous les tombeaux du xve siècle ; le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, fut le modèle que les artistes du xvie siècle eurent sans cesse sous les yeux.

Le tombeau du cardinal Duprat à la cathédrale de Sens en fut une des premières imitations. Duprat mourut en 1535, et son tombeau ne saurait être très postérieur à cette date. Le monument a disparu presque tout entier au temps de la Révolution [2], mais un dessin de Gaignières nous en fait connaître l'ordonnance [3]. Le cardinal était agenouillé sur la plate-forme supérieure ; au-dessous, son cadavre était couché sur un sarcophage. On ne saurait dire, tant le dessin de Gaignières est médiocre, si l'artiste avait représenté dans sa vérité le gros homme qu'était Duprat — *vir amplissimus* — comme disait en riant Théodore de Bèze. Des soubassements sculptés rappelaient les entrées solennelles du cardinal à Paris et à Sens ; enfin, quatre Vertus étaient assises aux quatre coins du monument. On ne peut imiter avec plus de fidélité : le tombeau de Sens n'était qu'une copie simplifiée du tombeau de Saint-Denis.

Vers le même temps, un artiste anonyme commençait le tombeau de Louis de Brézé à la cathédrale de Rouen [4]. Est-ce Jean Goujon, comme on l'a souvent affirmé ? Plusieurs détails pourraient le faire croire : mais l'ensemble surtout trahit la belle imagination d'un grand artiste. Le tombeau de Rouen procède, dans une certaine

1. Au moment même où l'on allait commencer le tombeau de Louis XII, un artiste flamand, Jean de Bruxelles, appelé aussi Jean de Roome, donnait le dessin des tombeaux de Brou (1516). Or deux de ces tombeaux, celui de Philibert le Beau et celui de Marguerite d'Autriche, sont conçus à peu près comme le tombeau de Louis XII. Ces tombeaux sont à deux étages, et sous le gisant on aperçoit le cadavre. L'acte appelle ces deux tombeaux des « sépulcres *modernes* », en opposition sans doute avec le tombeau de Marguerite de Bourbon, qui est conçu suivant la vieille tradition, et qui nous montre simplement une statue couchée sur un sarcophage (voir Dr Victor Nodet, *Les tombeaux de Brou*, Bourg, 1906). C'est donc bien dans les premières annés du xvie siècle qu'apparaît le tombeau double.

2. Les bas-reliefs seuls subsistent.

3. Gaignières, Pe 11 a, f° 208.

4. 1536-1541.

mesure, du tombeau de Saint-Denis, mais, de toutes les imitations qui en ont été faites, c'est la plus libre. Le cavalier qui plane, le cadavre veillé par la veuve en prières, les Vertus incorporées au mausolée et transformées en cariatides, ont un caractère nouveau : il n'y a rien qui n'ait été repensé par un cerveau tout naturellement créateur. Si Jean Goujon n'a pas conçu le tombeau de Louis de Brézé, il y a eu, au XVIe siècle, un artiste de premier ordre dont le nom est demeuré inconnu.

Ni Philibert Delorme, ni le Primatice, qui dessinèrent l'un et l'autre des monuments funèbres, ne firent preuve d'autant d'originalité ; ils prirent beaucoup moins de liberté avec leur modèle. En effet, le tombeau de François Ier, œuvre de Philibert Delorme, et celui d'Henri II, œuvre du Primatice et de Germain Pilon, reproduisent à quelques détails près le tombeau de Louis XII. L'architecture en est plus classique : le tombeau de François Ier ressemble à un arc de triomphe, celui d'Henri II, à un temple ; mais l'ordonnance générale reste la même. Ces magnifiques imitations ne sont pas toujours supérieures à l'original ; les priants n'ont pas la touchante ferveur du vieux Louis XII ; les cadavres sont moins terribles : Henri II ressemble à un beau Christ au sépulcre ; quant à la reine, elle a dans la mort la pose de la Vénus de Médicis.

Il faudrait citer d'autres monuments encore : le tombeau de Claude de Guise à Joinville[1], et plus tard le tombeau de Valentine Balbiani, où sous le vivant apparaît le cadavre[2]. La tradition de Saint-Denis s'y perpétue.

Telle fut l'extraordinaire fortune de ces deux inventions du XIVe siècle : la figure agenouillée et le cadavre couché sur le tombeau. Les grands monuments de Saint-Denis, moins touchants que les modestes tombeaux du XIIIe siècle, sont pourtant éloquents à leur manière ; ils parlent d'avance le langage de Bossuet. On pense, en les contemplant, à l'oraison funèbre du prince de Condé ; c'est la même pensée, et presque le même plan. Cet arc de triomphe qui est un tombeau, ces Victoires sculptées autour d'un cadavre nous disent clairement le néant de la gloire, tandis que ces rois humblement agenouillés devant Dieu semblent proclamer que « la piété est le tout de l'homme ».

Ainsi, en pleine Renaissance, le tombeau reste chrétien, et la tradition du moyen âge se perpétue. Le tombeau franchement païen est encore rare, on ne le voit apparaître qu'un peu avant le milieu du XVIe siècle. Le défunt n'est ni étendu sur la dalle, ni agenouillé ; il est à demi couché dans une pose pleine d'abandon, accoudé sur de profonds coussins. Il est pareil à ces morts antiques, qui semblent se reposer sur leur sarcophage de la fatigue d'avoir vécu, et qui nous regardent avec indifférence ; dans leurs yeux vagues il n'y a aucune pensée d'éternité.

1. 1550. Dessiné par le Primatice, le tombeau a été sculpté par Dominique Florentin. Il n'en reste plus que des débris. Voir Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes*, etc., p. 307.

2. Au Louvre.

Tel nous apparaît, au Louvre, l'amiral Chabot. Il tient avec nonchalance le sifflet du commandement, car la mort l'a affranchi de tous les vains devoirs des vivants. Il contemple sa vie comme un rêve qu'il s'étonne d'avoir vécu, comme une énigme à laquelle il n'a point trouvé de réponse.

Chabot est mort en 1543 ; telle est sans doute la date à laquelle ce tombeau, où rien ne rappelle plus le christianisme, a été conçu. Nos artistes ne firent ici que suivre l'exemple de l'Italie. Ils avaient pu voir les tombeaux païens de Florence ; et, sans aller si loin, ils avaient pu voir à Paris, aux Cordeliers, le tombeau italien du prince de Carpi [1]. L'exemple d'ailleurs fut peu suivi, et ces figures à demi couchées, qui ne prient ni n'espèrent, demeurèrent, au xvi[e] siècle, des exceptions.

Les artistes de la Renaissance restèrent infiniment plus attachés aux traditions qu'on ne croit d'ordinaire : chose curieuse, l'antique statue couchée demeura en honneur jusqu'à la fin du xvi[e] siècle. Anne de Montmorency étendu sur son tombeau, les mains jointes, a la gravité d'un chevalier du xiii[e] siècle [2]. Le premier baron de France donna l'exemple de la fidélité au passé ; sa statue tombale est sans doute un des derniers « gisants » qui aient été sculptés en France [3].



Fig. 234. — Statue tombale de Roberte Legendre. Musée du Louvre.

On ne voit pas disparaître sans regret ces graves statues qui parlent d'espérance et qui n'insultent pas, comme le cadavre nu, à la pauvre nature humaine. Avouons pourtant que les plus belles effigies couchées du xvi[e] siècle ne sont qu'à moitié comprises. Quoi de plus exquis que la statue de Roberte Legendre [4] ? (fig. 234.) Quoi de plus digne, au premier coup d'œil, du grand art du xiii[e] siècle ? Mais que l'on regarde avec plus d'attention, et l'on remarquera que les paupières sont closes [5] : cette femme qui joint les mains et semble prier est donc une morte, ce n'est pas une âme heureuse, qui a franchi le seuil de l'autre vie, et qui déjà contemple la lumière éternelle.

1. Exécuté en 1535. Il est au Louvre, n° 200.

2. Œuvre de Barthélemy Prieur. Anne de Montmorency est mort en 1567 ; sa femme, étendue près de lui, est morte en 1586. Ces statues sont au Louvre.

3. En Belgique, on trouve des statues couchées jusqu'en 1650. *Rev. de l'art chrét.*, *Luc Fayd'herbe*, 1893.

4. Morte en 1520. La statue est au Louvre.

5. Il en est ainsi de toutes les statues couchées du xvi[e] siècle.

CHAPITRE IV

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

IV. LA FIN DU MONDE. LE JUGEMENT DERNIER. LES PEINES ET LES RÉCOMPENSES

I. Les quinze signes précurseurs de la fin du monde. — II. L'Apocalypse. L'œuvre de Dürer et son influence en Allemagne et en France. Les vitraux de Vincennes. — III. Le Jugement dernier. Influence des Mystères. — IV. Châtiments des réprouvés. *La Vision de Saint Paul.* Voyage de saint Brendan, d'Owen et de Tungdal au pays des morts. Influence de ces livres sur l'art. *Le Calendrier des bergers* et la peinture murale d'Albi. Les stalles de Gaillon. — V. Le Paradis. Le tableau de Jean Bellegambe.

I

Le mort que nous avons contemplé couché sur son tombeau a déjà été jugé, mais il doit l'être une seconde fois au dernier jour du monde. Saint Thomas et, à sa suite, tous les théologiens, jusqu'aux Pères du concile de Trente, nous expliquent la nécessité de ce second jugement[1]. A l'heure de la mort, disent-ils, Dieu ne jugera que l'âme, mais au jour de la résurrection il jugera le corps avec l'âme. Le corps eut sa part de nos fautes : il est juste qu'il ait sa part de châtiment, car Dieu lui demandera compte de ses révoltes contre l'esprit.

De plus, le jugement particulier que Dieu prononce sur chaque âme ne saurait lui suffire. Il veut que la sentence soit publique, pour que l'innocence du juste méconnu éclate à tous les yeux, et que l'hypocrite qui porta le masque de la vertu soit confondu devant tous les hommes.

Enfin — et c'est là une grande idée — ce n'est pas à l'heure de sa mort qu'un homme peut être définitivement jugé ; car nous ne mourons pas tout entier, et, après nous, nos œuvres, nos livres, nos doctrines continuent à vivre. Tel homme de génie agit plus après sa mort qu'il ne le fit de son vivant. Le plus humble, à défaut

1. Saint Thomas, *Somme*, 3ª, Quaest. LIX, art. V. Même doctrine dans le *Catéchisme de Trente*.

d'œuvres, a des enfants, et une parole dite par le père à son fils peut avoir d'incalculables conséquences. Dieu attendra donc que les temps soient révolus pour prononcer sur chaque homme le mot suprême.

C'est ainsi que les théologiens du moyen âge établissent la nécessité du jugement dernier.

Le drame de la fin du monde, déjà si amplement développé par les artistes du XIIIe siècle, s'enrichit, au XVe siècle, de détails nouveaux.

Il semble que les menaces de l'Apocalypse ne préoccupèrent jamais autant les âmes : d'étranges idées, qu'on rencontre à peine chez les anciens docteurs, sont acceptées alors comme des articles de foi, et des livres populaires les répandent. Il est admis désormais que la fin du monde sera annoncée par trois grands phénomènes du monde moral et par quinze signes cosmiques.

Il faut lire dans l'*Art de bien vivre et de bien mourir*, publié par Vérard, le récit des derniers jours du monde; rien n'est plus sombre. Le moyen âge qui finit jette un regard désolé sur l'univers. Aucune foi dans les destinées terrestres de l'humanité, aucune idée de ce qu'on appellera plus tard le « progrès » ; loin de devenir meilleurs, les hommes deviendront pires, et, à ce signe, on reconnaîtra que les temps sont proches.

D'abord — et c'est le premier signe — la charité se refroidira dans les cœurs. Le vieil auteur compare l'humanité à un vieillard, en qui la chaleur vitale diminue; l'âme humaine traversera une sorte de période glaciaire ; la flamme de l'amour, qui si longtemps réchauffa les hommes, baissera, puis s'éteindra.

En conséquence — et c'est le second signe — l'égoïsme régnera en maître sur le monde : dévouement, sacrifice, autant de mots qui n'auront plus de sens; l'intérêt, mais l'intérêt immédiat, deviendra la loi universelle.

Enfin — et c'est le troisième signe — l'égoïsme brisera tous les antiques liens. Il n'y aura plus ni nations, ni familles ; le fils « se lèvera contre son père » ; l'époux « se gardera de sa propre femme qui dort entre ses bras ».

Rêve-t-il, le vieil auteur ? ou bien a-t-il entrevu quelque affreuse vérité ? — On ne sait, mais sa naïve prose épouvante.

Détruite dans le cœur de l'homme, l'harmonie le sera bientôt dans l'univers, car il semble que la loi qui commande à l'âme humaine soit la même qui régisse la terre et les étoiles. Quinze bouleversements cosmiques annonceront le dernier jour. Les voici dans leur naïveté : 1° la mer sur certains points s'élèvera au-dessus des montagnes ; 2° on la verra redescendre et disparaître dans les profondeurs de la terre ; 3° les monstres marins apparaîtront et pousseront des cris effrayants ; 4° la mer et tous les fleuves brûleront ; 5° des arbres et des herbes il sortira une sueur vermeille comme le sang ; 6° tous les édifices qui sont sur la terre s'écrouleront ; 7° les pierres s'entre-choqueront et se briseront les unes contre les autres ; 8° la terre tremblera

et s'ouvrira ; 9° les montagnes seront nivelées ; 10° les vivants qui s'étaient cachés dans des retraites souterraines en sortiront pleins d'épouvante ; 11° la terre vomira les morts, et des ossements apparaîtront sur les tombeaux ; 12° les étoiles tomberont du ciel, et les bêtes demeureront sans manger ; 13° tout ce qui a vie sur terre mourra ; 14° le feu brûlera le ciel et la terre ; 15° les morts se lèveront pour assister au jugement de Dieu.

Ce sombre tableau eut certainement plus de crédit au xve siècle que n'en ont aujourd'hui les spéculations de nos savants sur la fin de notre planète ; on n'y faisait point d'objections, parce que les quinze signes se présentaient avec l'autorité du grand nom de saint Jérôme. Bède le Vénérable, qui le premier énumère les quinze signes, les fait remonter jusqu'à ce Père : « Saint Jérôme, dit-il, les a trouvés dans les Annales des Hébreux[1]. » Rien de pareil ne se rencontre aujourd'hui dans les œuvres de saint Jérôme : si Bède n'a pas été trompé, il faut admettre qu'il a eu sous les yeux un livre qui depuis s'est perdu.

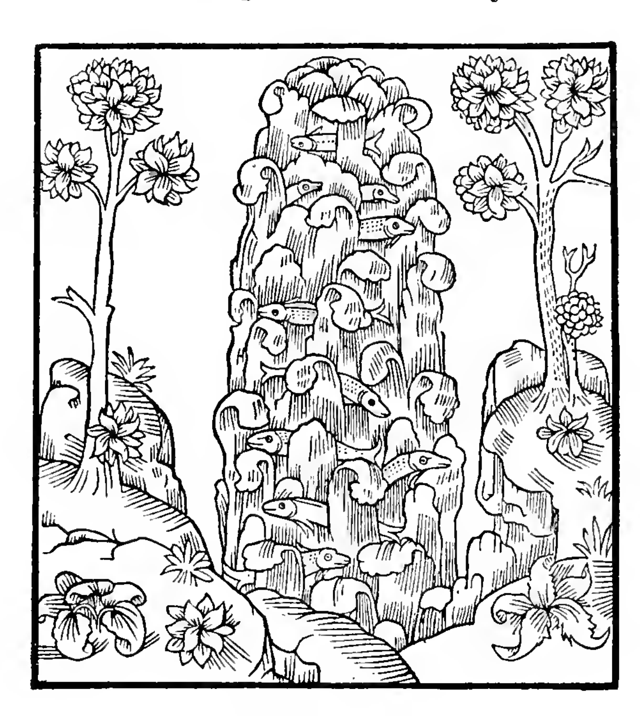


Fig. 235.
Le premier signe de la fin du monde.
D'après l'*Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard.

Longtemps oublié, le passage de Bède le Vénérable fut remis en lumière par Pierre Comestor dans sa fameuse *Histoire scolastique*[2] : il le reproduisit avec des changements insignifiants[3]. Vincent de Beauvais, dans son *Miroir historique*, copia la page de Comestor[4]. Ainsi s'établit la tradition qui vint aboutir à l'*Art de bien vivre et de bien mourir*[5] ; et toujours, sur la foi de Bède, les quinze signes sont mis sous le patronage de saint Jérôme.

Un pareil thème semble peu favorable à l'art ; pourtant, dès les premières années

1. Bède, *Œuvres*, t. III, p. 494 (Édit. de Cologne).

2. P. Comestor, *Hist. scolast. In Evangelia*, cap. CXLI.

3. Il supprime le 3e signe de Bède et dédouble le dernier signe (la terre brûlera, et les morts ressusciteront pour être jugés).

4. *Specul. histor.*, Lib. XXXI, cap. CXI.

5. Il y eut une autre tradition, mais à laquelle l'art ne doit rien. Dès le xiiie siècle, les poètes s'ingénièrent à extraire des fameux vers acrostiches de la Sibylle Érythrée (Judicii signum : tellus sudore madescet, etc.) les quinze signes de la fin du monde. Ces signes sont assez différents de ceux que donne Bède. Ils avaient pour eux l'autorité de la Sibylle. Ils furent vulgarisés par des poèmes écrits en diverses langues. Il y en a plusieurs en français. Voir sur ce sujet P. Meyer, *Bulletin de la Société des anciens textes*, 1879, p. 74, 79, 83 ; *Daurel et Beton* (publié par la Société des anciens textes), 1880, p. xcvii ; *Romania*, IX, p. 253. Il faut voir aussi, sur les différents cycles littéraires consacrés aux quinze signes, les articles de C. Michaelis dans *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache*, VI, p. 443-76, et de G. Nolle, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, XLVI, p. 35-60.

du xv[e] siècle, les artistes s'en emparèrent. On rencontre dans l'inventaire des ducs de Bourgogne, à la date de 1413, « une tapisserie des quinze signes[1] ». Comment l'auteur du carton était-il parvenu à rendre tous ces grands bouleversements cosmiques ? Nous ne le savons pas ; mais nous pouvons, sans craindre de nous tromper, imaginer une œuvre de la plus enfantine naïveté.

Les gravures qui accompagnent l'*Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard, bien qu'elles soient de la fin du xv[e] siècle, peuvent nous en donner quelque idée. Leur candeur fait sourire ; une fois ou deux, cependant, l'extrême simplicité du dessin ressemble presque à de la grandeur.

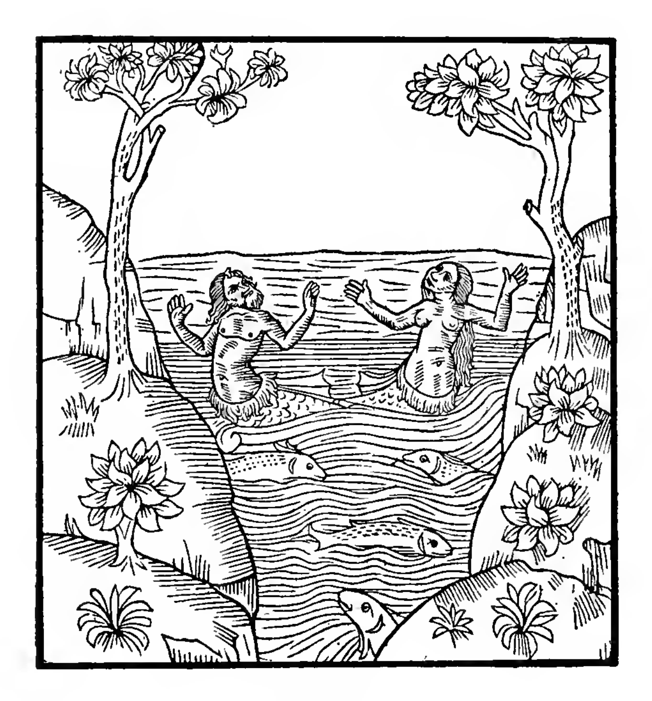


Fig. 236.
Le troisième signe de la fin du monde.
D'après l'*Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard.

Les effets du premier signe ont été représentés avec une surprenante bizarrerie (fig. 235). Pour faire entendre que la mer s'élève au-dessus des montagnes, l'artiste a dessiné une sorte de jet d'eau pétrifié : la mer s'est figée dans le ciel sous la forme d'un roc basaltique ; des poissons étagés sur ce récif voudraient nous faire croire que ce roc est de l'eau.

Le troisième signe fait apparaître les monstres de la mer (fig. 236). Or, quels sont ces monstres ? — Une sirène et un triton, qui expriment le mystère des océans encore inconnus, où toutes les rencontres sont possibles.

Au quatrième signe, les mers et les fleuves brûlent, et les flammes ressemblent à une innocente végétation d'iris ou de glaïeuls.

Au neuvième signe, les montagnes s'abaissent, et, en effet, on ne voit plus au-dessus du sol que quelques tas de terre comme en font les enfants.

Au douzième signe, des animaux affamés, mourant sur une terre désolée, sans herbe et sans eau, lèvent la tête et regardent les étoiles qui se détachent du ciel.

Le quatorzième signe est un bel hiéroglyphe. Le ciel et la terre brûlent, et l'on ne voit que deux lignes de feu, l'une en haut, l'autre en bas : c'est là tout l'univers.

Nous n'aurions pas parlé de ces images populaires, si elles n'avaient été assez souvent imitées. On les retrouve, réduites et simplifiées, dans les marges des livres d'Heures[2] ; on les retrouve encore, peintes sur verre, à la rose du nord de la cathédrale d'Angers. Elles figurent probablement dans d'autres œuvres que nous ignorons, car la vogue des quinze signes fut grande au xv[e] siècle. Et la France ne

1. *Bulletin monumental,* 1879, p. 98.
2. Par exemple dans les *Heures* à l'usage de Rome de Pigouchet, 1498.

fut pas seule à s'attacher à ce thème nouveau ; toute l'Allemagne connut les quinze signes par les gravures sur bois d'un livre célèbre intitulé *Der Entkrist*[1]. Ces gravures, qui sont antérieures aux nôtres, sont fort médiocres ; nos artistes semblent les avoir connues aussi, mais ne leur doivent presque rien[2].

II

Les quinze signes, toutefois, ne firent pas oublier l'Apocalypse, car le tableau que trace saint Jean des derniers jours du monde a une autre grandeur. Cette étonnante poésie, qui depuis tant de siècles inspirait les artistes, restait toujours féconde.

Les dernières années du xv[e] siècle et les premières du xvi[e] marquent un des moments de l'histoire où l'Apocalypse s'empara le plus fortement de l'imagination des hommes. Faut-il croire que la haine qui couvait contre Rome, aux temps de la Réforme, ait pris d'abord ce masque symbolique ? Est-il vrai que les artistes, précurseurs ou champions de Luther, aient voulu jeter l'anathème à « la grande prostituée » ? On l'a supposé, et l'hypothèse n'est pas sans vraisemblance[3].

Mais une raison plus simple explique mieux, je crois, la faveur que rencontra alors l'Apocalypse, chez les catholiques aussi bien que chez les protestants.

En 1498, Dürer publia une illustration de l'Apocalypse qu'on jugea définitive. Il semblait que les dessins de Dürer fussent revêtus du même caractère d'éternité que la parole de saint Jean ; il n'y avait plus, pensait-on, qu'à les imiter. Et, en effet, comme nous allons le montrer, *toutes* les Apocalypses du xvi[e] siècle dérivent, directement ou par des intermédiaires, de l'Apocalypse de Dürer. Car Dürer s'est emparé de l'Apocalypse, comme Dante de l'Enfer.

Dürer, comme Dante, eut ses précurseurs, et il s'en faut qu'il ait tout inventé. Il serait facile de prouver qu'il eut sous les yeux, quand il composa les bois de l'Apocalypse, des dessins plus anciens : c'étaient soit les gravures de la Bible de

1. Exemplaire à la Bibliothèque Nationale. Voir aussi, *Der Enndkrist der Stadtbibliothek zu Fancfurt-am-Main*, publié par le D[r] Kelhner, Francfort, 1891 (fac-similé).

2. Un petit détail semble prouver que le dessinateur de Vérard connaissait l'*Entkrist*. En effet, le 5[e] signe de Vérard nous montre des herbes qui suent du sang, comme le veut Comestor, mais — chose curieuse — cette pluie de sang tombe sur une foule d'oiseaux rassemblés. Or il en est ainsi dans l'*Entkrist*. C'est que l'*Entkrist*, qui suit Comestor, a ajouté ici au passage de Comestor une phrase nouvelle. Le texte allemand dit : « Les herbes sueront du sang, et les oiseaux se rassembleront et ne mangeront pas. » Cette fin de phrase se trouve dans un commentaire de saint Thomas d'Aquin sur Pierre Lombard (Saint Thomas, *Opera*, Venetiis, 1770, t. XIII, p. 412). Saint Thomas donne les quinze signes en y introduisant, sans qu'on sache pourquoi, plusieurs variantes. Il est donc probable que le dessinateur de Vérard a eu sous les yeux la gravure de l'*Entkrist*.

3. Dans la Bible de 1522, et dans plusieurs autres, la prostituée a la triple couronne papale.

Cologne (1480), soit plutôt la copie qu'en donna Koburger dans la Bible de Nuremberg (1483). Ses fameux cavaliers, son ange dont les jambes sont deux colonnes se trouvent déjà là. Mais qui le sait aujourd'hui? Et qui le sut après 1498?

Ce jeune homme de vingt-sept ans se révéla comme un visionnaire d'une espèce inconnue. Jamais rêve n'eut des formes plus denses, jamais cauchemar ne pesa d'un poids plus lourd. Les anges semblent vêtus de robes de cuivre; d'énormes fumées se solidifient dans le ciel ; des jets de fonte montent des villes ; on dirait une fournaise où l'univers s'est liquéfié, puis refroidi. C'est un monde de métal sonore où retentit le sabot des chevaux et le choc des épées.



Fig. 237. — Le trône de Dieu et l'agneau.
Apocalypse d'Albert Dürer.

On imagine la stupeur de ceux qui virent l'œuvre dans sa nouveauté. Quel contraste avec les enfantines images, le récit prolixe de l'Apocalypse xylographique que l'Allemagne connaissait! Quatorze tableaux suffisent à Dürer pour résumer toutes les menaces et toutes les promesses du livre.

Il est nécessaire, pour la parfaite intelligence de ce qui va suivre, d'indiquer le sujet de ces quatorze gravures.

Le Fils de l'homme apparaît à saint Jean au milieu des chandeliers d'or. Il tient dans sa main sept étoiles, un glaive sort de sa bouche, et deux flammes jaillissent de ses yeux. Ces deux jets de lumière mettent aux tempes de l'être mystérieux une chevelure de feu et donnent à son visage une grandeur surhumaine.

Bien loin au-dessus du monde, plane le trône de Dieu. Les sept lampes et les vingt-quatre vieillards lui font une couronne de poésie et de lumière. On voit l'agneau s'approcher du trône et s'emparer du livre (fig. 237).

L'agneau a brisé les quatre premiers sceaux. Quatre cavaliers, qui semblent dardés par une catapulte, s'élancent : l'un tend l'arc, l'autre brandit l'épée, le troi-

sième fait tourner une balance comme une fronde, le quatrième menace d'un trident, et la gueule de l'enfer s'ouvre sous ses pieds (fig. 238).

Les martyrs couchés sous l'autel crient vengeance; un ange leur annonce que les temps sont proches et leur donne des robes blanches. Cependant, les étoiles tombent du ciel en pluie de feu, et les hommes épouvantés se cachent dans les cavernes des montagnes. Une mère, au visage tragique de Sibylle, serre son enfant sur sa poitrine (fig. 239).



Fig. 238. — Les cavaliers de l'Apocalypse. Apocalypse d'Albert Dürer.

Quatre anges terribles, appuyés sur la grande épée à deux mains de nos guerres d'Italie, écoutent une voix du ciel qui leur ordonne de faire trêve à la ruine du monde : il faut qu'un envoyé céleste ait le temps de marquer les justes au front avec le sang du calice. Les quatre soldats de Dieu obéissent, et l'un deux menace le vent qui ose souffler et montre sa face au milieu des nuages (fig. 240).

Le ciel s'ouvre et les élus apparaissent au milieu d'une forêt de palmes. Du haut d'un nuage un vieillard se penche vers saint Jean et lui explique que ces héros sont les martyrs qui ont lavé leur robe dans le sang de l'agneau : « Ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif, et Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux ».

Après « un silence d'une demi-heure », la colère divine éclate de nouveau. Debout derrière l'autel, Dieu distribue sept trompettes à sept anges (fig. 241). Un ange donne le signal en jetant sur la terre la braise d'un encensoir d'or. Les cinq premières trompettes retentissent et d'épouvantables cataclysmes bouleversent le monde : les villes brûlent comme des torches; deux mains énormes sortent des nuages et jettent dans la mer une montagne qui vomit du feu; les navires sombrent; une grande étoile tombe dans le puits de l'abîme; un nuage de sauterelles s'abat sur la terre; un visage lugubre apparaît dans le soleil, et un aigle traverse le ciel en criant : « Malheur! malheur! »

La sixième trompette sonne, et les quatre anges armés qui attendaient reçoivent l'ordre de massacrer le tiers des hommes. Ils s'élancent, les cheveux soulevés par le vent, et leurs grandes épées travaillent. Dans les nuages cependant, des chevaliers-fantômes, revêtus de l'armure maximilienne, chevauchent des lions qui vomissent du feu.

Fig. 239. — Les anges donnent des robes blanches aux martyrs. Les étoiles tombent du ciel. Apocalypse d'Albert Dürer.

Un ange descend du ciel enveloppé d'une nuée. On ne voit que son visage rayonnant de lumière ; ses deux jambes sont deux colonnes, dont l'une pose sur la terre, l'autre sur la mer. De la main gauche, l'être merveilleux présente un livre à saint Jean, qui le dévore, et de la main droite il prend Dieu à témoin que le mystère va s'accomplir.

Une femme apparaît couronnée de douze étoiles ; elle flotte dans l'air portée par deux ailes d'aigle. Elle vient de mettre au monde un fils, et une bête monstrueuse s'élance pour le dévorer, mais des anges ont déjà pris l'enfant et l'emportent vers Dieu ; la bête irritée dresse l'étonnante arabesque de ses sept cous et de ses sept têtes, et de sa queue abat la troisième partie des étoiles.

Les anges luttent contre le dragon : un grand saint Michel sévère foule aux pieds le monstre et lui enfonce sa lance dans la gorge sans daigner abaisser son regard.

Deux nouvelles bêtes surgissent, l'une, qui monte de la mer, a sept têtes, l'autre, qui monte de la terre, a deux cornes et une figure équivoque qui tient de l'ours et du loup. Les hommes les adorent, mais déjà la vengeance de Dieu se prépare : le Fils de l'Homme apparaît dans le ciel, entre deux anges, armé de la faucille du moissonneur.

Sur la bête est montée la grande prostituée. Elle porte à la main une belle coupe de vieille orfèvrerie allemande qui ressemble à une grappe de raisin ; des moines, des bourgeois, des soldats empanachés l'admirent. Mais déjà l'heure du

châtiment est venue : une flamme immense monte d'une ville jusqu'aux nuages ; un ange jette une meule dans la mer en criant : « Ainsi sera précipitée Babylone », et une grande foule conduite par un cavalier victorieux paraît dans le ciel.

Le démon est vaincu ; un ange qui porte une énorme clef va refermer sur lui le puits de l'abîme. Les temps sont révolus, et alors du haut d'une montagne saint Jean contemple la Jérusalem nouvelle : c'est une sorte de Nuremberg aux belles tours, assise entre la forêt, la montagne et la mer ; il n'y a plus de nuages dans le ciel ; les oiseaux volent dans l'air pur, et un ange attend les voyageurs aux portes de la ville.



Fig. 240. — Les anges exterminateurs au repos.
Les justes marqués au front.
Apocalypse d'Albert Dürer.

Ainsi les visions de l'Apocalypse, qui semblaient au lecteur illimitées, rebelles à la forme, impossibles à circonscrire, prirent soudain un corps ; et telle fut la tyrannie de l'œuvre de Dürer que les artistes du XVI[e] siècle devinrent incapables d'y voir autre chose que ce qu'il y avait vu.

En Allemagne, la plus remarquable copie de l'Apocalypse de Dürer se rencontre dans la fameuse Bible illustrée de Wittenberg, qui parut au mois de septembre 1522. Ce serait une copie presque littérale, si l'artiste inconnu ne s'était permis de dédoubler certaines planches. Dürer avait plus d'une fois réuni dans la même page des événements successifs : le copiste les sépara. De l'épisode des robes distribuées aux martyrs, il fit une gravure, et il en fit une autre de la chute des étoiles. Il ne voulut pas montrer sur la même page la défaite du démon et la Jérusalem nouvelle. C'est ainsi que le nombre des gravures augmenta, sans que l'artiste ait fait le moindre effort d'invention. Disons pourtant toute la vérité, ce dessinateur méticuleux jugea que Dürer avait été incomplet : suivant lui, la scène de la moisson divine n'avait pas été représentée avec assez de détails. Il emprunta

à Dürer son Fils de l'Homme qui apparaît la faucille à la main dans le ciel, mais, en dessous, il représenta des anges qui moissonnent le blé et qui vendangent la vigne. Le texte se trouvait ainsi interprété à la lettre.

En illustrant l'Apocalypse, Dürer avait négligé un passage fort obscur qui n'avait pas sans doute éveillé son imagination. Il s'agit de deux personnages qui viendront à la fin des temps rendre témoignage à Dieu[1]; quand ils auront parlé et fait des miracles, la bête montera de l'abîme et les tuera, mais, au bout de trois jours, ils s'élèveront au ciel dans une nuée. Ce passage semble avoir eu pour Luther une haute valeur symbolique. L'artiste qui illustrait sa Bible ne pouvait l'omettre : il a donc représenté les deux témoins de Dieu et la bête couronnée ; mais rien n'est plus pauvre que cette gravure faite sans modèle, et rien n'aide mieux à mesurer le génie de Dürer.



Fig. 241. — Dieu donne des trompettes aux anges. Les cinq premiers cataclysmes. Apocalypse d'Albert Dürer.

La Bible de Wittenberg devint rapidement célèbre en Allemagne ; elle donna à l'illustration de l'Apocalypse sa forme définitive. Les légères modifications qu'elle avait fait subir à l'œuvre de Dürer furent désormais admises ; on accepta aussi sans difficulté les deux ou trois gravures nouvelles qu'elle ajoutait à la série.

Quelques mois après l'apparition de la Bible de Wittenberg, trois illustrations de l'Apocalypse parurent en Allemagne : elles sont toutes les trois de 1523[2] et sont l'œuvre de Burgkmair, Scheifelin et Holbein. Si l'on étudie ces trois séries, on reconnaît sans peine que le modèle proposé aux artistes fut la Bible de Witten-

1. *Apocal.*, XI, 3 et suiv.

2. Pour cette chronologie voir R. Muther, *Die deutsche Bücherillustration* (1460-1530). Burgkmair et Scheifelin firent leurs illustrations pour Othmar à Augsbourg, Holbein, pour Th. Wolf, à Bâle (Nouveau Testament).

berg : il est évident que les éditeurs voulaient rivaliser avec ce livre déjà fameux. On retrouvera donc dans nos trois suites de gravures les particularités que nous venons de signaler : dédoublement de certains sujets, illustration de deux ou trois passages négligés par Dürer. Nos trois artistes connaissaient aussi, cela va sans dire, les originaux de Dürer : Burgkmair et Scheifelin en sont écrasés. Ils ne savent comment faire pour secouer ce poids terrible d'un homme de génie ; ils jettent les personnages en biais, mettent à droite ce qui est à gauche, suppriment une partie de l'estampe : autant d'efforts inutiles, car l'imitation éclate au premier coup d'œil.

Quant à l'illustration d'Holbein, elle est indigne de lui : il n'aimait évidemment pas les gravures de Dürer. Il s'en est tenu au modèle imposé, à la Bible de Wittenberg, qu'il a copiée avec indifférence. Holbein était bien l'homme du monde le moins fait pour illustrer l'Apocalypse : grand artiste assurément, mais d'une autre façon que Dürer. Il faut qu'il sente la bonne terre sous ses pieds ; il ne sait pas, lui, voler entre les nuages et les étoiles. Le Fils de l'Homme qui brille comme une pierre précieuse, et cet ange qui a pour couronne l'arc-en-ciel ne sont pas de ses modèles : ils ne se laissent pas étudier à loisir comme Érasme ou l'évêque Fisher. Holbein a ses limites, qui se laissent toucher ici.



Fig. 242.
Les anges donnant des robes blanches aux martyrs.
Gravure imitée de Dürer dans les *Heures* d'Hardouyn (1507).

Ces illustrations de l'Apocalypse furent bientôt suivies par d'autres : Hans Sebald Beham en fit deux pour sa part. L'élève de Dürer, comme on doit s'y attendre, imite son maître de très près, mais, chose curieuse, il adopte lui aussi les corrections ou additions de la Bible de Wittenberg. L'illustration de l'Apocalypse est donc désormais fixée, et il y a un canon dont personne ne s'écartera plus. Toutes les Bibles illustrées publiées dans les pays de langue allemande s'y conforment : qu'il me suffise de citer la Bible de Francfort-sur-le-Mein, publiée en 1566. C'est toujours l'œuvre de Dürer complétée par la Bible de Wittenberg, mais tout cela affaibli, affadi par des artistes qui ne connaissent plus les originaux et qui copient des copies.

La France connut de bonne heure les gravures de Dürer. Dès 1507, Hardouyn les copia dans les marges de ses *Heures* à l'usage de Rome (fig. 242)[1]. Mais en France comme en Allemagne, c'est la série complète des illustrations de la Bible de Wittenberg qu'on imita de préférence : telle fut l'Apocalypse

1. C'est certainement la plus ancienne imitation de l'Apocalypse de Dürer que nous ayons en France. Deux ans auparavant, en 1505, Thielman Kerver, dans ses *Heures*, imite encore les gravures de l'Apocalypse xylographique.

illustrée qui termine la Bible française de Martin l'Empereur, imprimée à Anvers en 1530. Bientôt, Lyon, ville alors européenne, ouverte aux idées de l'Allemagne comme à celles de l'Italie, fit connaître à toute la France par ses beaux livres illustrés l'Apocalypse allemande. La Bible publiée par Sébastien Gryphe en 1541 contient une illustration de l'Apocalypse absolument conforme au canon de la Bible de Wittenberg. On en trouve une autre tout à fait analogue dans les *Figures du Nouveau Testament* qui parurent chez Jean de Tournes en 1553, œuvre d'un élégant artiste, Bernard Salomon, qu'on appelle d'ordinaire le Petit Bernard.



Fig. 243. — Saint Jean entre les candélabres ; les cavaliers de l'Apocalypse. Vitrail de Chavanges (Aube).

Ainsi, l'imagination de Dürer régnait en souveraine sur la France comme sur l'Allemagne.

Mais nous allons voir quelque chose de plus curieux. Il subsiste encore en France plusieurs vitraux du XVIe siècle consacrés à l'Apocalypse ; or, en les étudiant, j'ai eu la surprise de les trouver tous pareils, c'est-à-dire tous conformes à la formule allemande. Ils ont été faits par des verriers qui avaient sous les yeux soit les gravures de Dürer, soit une Bible illustrée semblable à la Bible de Wittenberg. Je puis citer les vitraux de Saint-Martin-des-Vignes à Troyes, ceux de Granville et de Chavanges dans l'Aube (fig. 243), ceux de la Ferté-Milon dans l'Aisne (fig. 244). Les vitraux de Chavanges sont peut-être les plus beaux, parce qu'ils sont le plus près des originaux de Dürer ; il n'y a pas eu d'intermédiaire entre le verrier et l'œuvre du maître[1] : les trois cavaliers, les deux bêtes, la grande prostituée adorée par les hommes sont reproduits avec plus de fidélité qu'on n'en mettait alors dans des copies. On voit là combien les estampes de Dürer sont propres à la grande décoration, car elles semblent faites tout exprès, avec leur rude silhouette, pour les plombs du vitrail, et l'on comprend sans peine que les verriers aient souvent demandé des modèles à ses gravures sur bois[2].

1. Ce qui le prouve sans réplique, c'est que les scènes que sépare la Bible de Wittenberg sont ici réunies (l'ange enchaînant le démon et l'ange montrant la Jérusalem nouvelle à saint Jean).

2. Plusieurs autres gravures de Dürer, notamment quelques-unes de celles qu'il a consacrées à la vie de la Vierge, ont été reproduites par nos verriers.

Le vitrail de Saint-Martin-des-Vignes et celui de Granville trahissent également l'imitation directe de Dürer, mais une imitation un peu moins scrupuleuse. Quant au vitrail de la Ferté-Milon, œuvre de la fin du XVIe siècle, il reproduit les gravures d'une Bible illustrée dérivant de la Bible de Wittenberg [1].

Mais que sont tous ces vitraux, si estimables qu'ils puissent être, à côté des magnifiques verrières de la chapelle de Vincennes? C'est assurément l'œuvre la plus somptueuse qui ait jamais été consacrée à l'Apocalypse. Nous n'en voyons pourtant que des débris : mutilés, déplacés [2], remis en place, restaurés, les vitraux de Vincennes n'en restent pas moins une des grandes choses du XVIe siècle. En contemplant ces figures héroïques, qui semblent dessinées par un élève de Michel-Ange, personne, je pense, n'a jamais songé à Albert Dürer : ce chef-d'œuvre, pourtant, relève encore de lui.



Fig. 244. — Les anges distribuant les robes blanches. Dieu donnant les trompettes. Vitrail de l'église Saint-Nicolas à la Ferté-Milon.

Le maître inconnu qui a dessiné les cartons des vitraux de Vincennes s'est inspiré d'une Bible illustrée dérivant de la Bible de Wittenberg. Ce qui le prouve clairement, c'est qu'il a intercalé dans la série des visions deux sujets que Dürer ne connaît pas et dont nous avons dit l'origine : les deux témoins tués par la bête, et les anges qui vendangent et moissonnent (fig. 248). Il y a encore une autre preuve : à Vincennes, les quatre anges envoyés pour massacrer les hommes sont accompagnés de cavaliers montés sur des lions, mais ces cavaliers, au lieu de passer dans les nuages, comme dans l'estampe de Dürer, chevauchent sur la terre, et combattent à côté des anges. Or, cette disposition nouvelle, qu'on remarque pour la première fois dans la Bible de Wittenberg, se rencontre depuis dans toutes les Bibles illustrées.

Le maître de Vincennes n'a-t-il donc connu l'œuvre de Dürer que par une copie? — Je ne le crois pas. Deux ou trois traits me paraissent prouver qu'il a vu les gravures originales. Au moment où sonne la seconde trompette, on voit, dans le vitrail, deux grandes mains sortir des nuages et jeter une montagne dans la mer (fig. 247) : c'est là, nous l'avons vu, une invention de Dürer. Mais ce qui est curieux ici, c'est

1. Il est à l'église Saint-Nicolas et est daté de 1598. Une restauration a emmêlé les sujets. Il serait très facile de rétablir l'ordre primitif.

2. Lenoir en transporta deux au Musée des monuments français.

que cet étrange détail n'a été imité par personne; les Bibles illustrées que nous connaissons ne le présentent jamais : il faut donc que le dessinateur du vitrail l'ait emprunté à l'estampe de Dürer. On peut faire d'autres remarques du même genre. Quand retentit la quatrième trompette, un aigle s'élance en criant : « Malheur ! malheur ! » Or, chose curieuse, la Bible de Wittenberg et, à sa suite, toutes les Bibles illustrées nous montrent, au lieu d'un aigle, un ange[1]. Le maître de Vincennes revient à l'interprétation de Dürer : comme Dürer, il peint un aigle et, comme lui, il fait sortir du bec de l'aigle ces deux lettres « ve, ve », qui semblent portées sur des ondes sonores. Il y a, dans les vitraux de Vincennes, d'autres particularités qui témoignent d'un commerce étroit de l'auteur avec les estampes de Dürer. L'ange qui, dans le vitrail des justes, ordonne au vent de s'apaiser, et qui le menace en levant vers le ciel une épée et un petit bouclier (fig. 246), est trop pareil à l'ange de la gravure (fig. 240) pour ne pas en être une copie directe; de même ces flammes qui ressemblent à une flore magnifique, qui font éclater le tronc des arbres et qui en jaillissent comme de larges fleurs de feu.



Fig. 245. — Les anges donnant des robes blanches aux martyrs.
Vitrail de la chapelle de Vincennes.

Donc, dans les vitraux de Vincennes, l'inspiration de Dürer est partout présente. Comment se fait-il qu'en les contemplant personne ne pense jamais à Dürer ? — Il y en a plus d'une raison.

D'abord les pages les plus belles de Dürer, celles qu'il a marquées à jamais, sont absentes : on ne voit à Vincennes ni saint Jean prosterné devant le Fils de l'Homme, ni les quatre cavaliers, ni la grande prostituée assise sur la Bête. Peut-être ces pages ont-elles disparu ; peut-être l'artiste les a-t-il négligées, les jugeant difficiles à plier aux lois de son esthétique.

Car le maître de Vincennes a une conception de la beauté fort différente de celle du jeune Dürer. L'art de Dürer est une explosion de l'imagination créatrice qui ne reconnaît pas d'autre loi qu'elle-même. Le maître de Vincennes croit que l'imagina-

1. Luther, en effet, dans sa traduction, parle d'un ange et non d'un aigle.

tion n'enfanterait que le chaos, si elle n'obéissait à la loi supérieure de la symétrie, du rythme et du nombre. Ce sont là les divinités nouvelles que l'Italie enseignait au monde; c'est « la divine proportion ». Notre orage intérieur, pour se transfigurer



Fig. 246. — Les justes marqués au front.
Vitrail de la chapelle de Vincennes.



Fig. 247. — Les cataclysmes.
Vitrail de la chapelle de Vincennes.

en beauté, doit se soumettre à la loi. Éternelle opposition de la discipline latine et du lyrisme septentrional. Dès 1300, l'Italie montrait par son Dante que la beauté parfaite réside dans l'union de la force et de la règle ; dès lors, ses peintres, ses sculpteurs, ses architectes donnèrent la même leçon. Le maître de Vincennes est pénétré de ces grandes vérités : chez lui, tumulte, passion, violence, tout se résout en une belle symétrie. Les anges qui distribuent des robes aux martyrs,

aussi légers que les draperies qu'ils soulèvent, s'élancent harmonieusement des deux côtés de l'autel (fig. 245) ; dans le bas, quatre martyrs nus qui se répondent ramènent la foule à l'unité. Autour du puits de l'abîme, les hommes renversés font des groupes symétriques, et l'ange, les ailes ouvertes, plane au milieu du ciel. Une pure architecture ionique encadre les plus tragiques visions et semble leur communiquer quelque chose de son équilibre et de sa sérénité. En face de ces scènes à la fois si violentes et si nobles, on pense à l'art de Virgile, qui revêt d'une divine beauté les massacres, l'épouvante et la mort.



Fig. 248. — Dieu tenant la faucille.
La vendange et la moisson symboliques.
Vitrail de la chapelle de Vincennes.

Un tel homme pouvait bien emprunter des sujets à Dürer, il ne pouvait pas lui ressembler. Il traduit son langage tudesque en un bel italien de la Renaissance ; il parle tout naturellement la langue de Michel-Ange. Tout ce qui est maigre, dur, heurté dans l'original prend une ampleur héroïque. Ces vieillards au torse d'athlète qui reçoivent la robe blanche, ces anges magnifiques, qu'un si grand souffle soulève, sont de la même race que les héros formidables de la Chapelle Sixtine.

On s'explique maintenant le respect instinctif qu'on eut toujours chez nous pour les vitraux de Vincennes. On y sentait quelque chose de grand : c'était, sans qu'on le sût, un peu de l'inspiration de Dürer et un peu du génie de Michel-Ange.

Je me suis demandé si cette sorte de traduction de l'Apocalypse de Dürer dans la langue de la Renaissance italienne n'avait été tentée par personne en France avant le maître de Vincennes. Les vitraux de Vincennes semblent avoir été terminés vers 1558[1]. Or, en 1553, il avait paru à Lyon une suite de gravures qui offrent avec les vitraux de Vincennes d'extraordinaires ressemblances. Je veux parler de l'illustration

1. La date de 1558, inscrite sur la première fenêtre absidale à gauche, a disparu dans une restauration. O. Merson, *Les Vitraux*, p. 198.

de l'Apocalypse du Petit Bernard[1]. L'œuvre du Petit Bernard est apparentée, nous l'avons dit, à la Bible de Wittenberg; cependant on y remarque une innovation dont je ne connais pas d'exemple avant cette date. Les catastrophes, qui accompagnent le son des cinq premières trompettes, ont fourni à l'artiste le sujet de cinq gravures distinctes : il a minutieusement détaillé ce que Dürer résume en une gravure et la Bible de Wittenberg, en deux[2]. Or, c'est précisément ce qu'a fait le maître de Vincennes : cinq vitraux retracent les fléaux qui s'abattent sur le monde quand, l'un après l'autre, les cinq premiers anges sonnent de la trompette. Voilà déjà une ressemblance singulière; mais il y en a d'autres. Le Petit Bernard, lui aussi, soumet ses originaux allemands à la loi italienne de la symétrie et du rythme; il en résulte que certaines de ses gravures sont identiques aux vitraux de Vincennes. La vendange et la moisson (fig. 251 et 248), l'épisode des robes distribuées aux martyrs (fig. 250 et 245) seraient exactement pareils, si le verrier, qui avait un vaste espace à remplir, n'avait ajouté un ou deux personnages.



Fig. 249. — Le trône de Dieu et l'agneau. Gravure du Petit Bernard.



Fig. 250. — Les anges donnent des robes blanches aux martyrs. Gravure du Petit Bernard.

Faut-il donc croire que les gravures du Petit Bernard aient servi de modèle au maître de Vincennes ? C'est ce que je ne manquai pas de conclure dans le premier feu de la découverte; mais c'était aller un peu vite. Il faut songer que les vitraux de Vincennes, s'ils ont été terminés vers 1558, ont peut-être été entrepris plus de dix ans auparavant. Il est donc possible que les cartons des vitraux soient de beaucoup antérieurs aux gravures; il est possible même que le Petit Bernard se soit inspiré de ces cartons.

On répète depuis plus d'un siècle que les vitraux de Vincennes sont l'œuvre de Jean Cousin.

1. C'est le livre que nous avons signalé plus haut. Il parut à Lyon, chez Jean de Tournes, en 1553. Le titre exact est : *Les quadrins historiques de la Bible et les figures du Nouveau Testament.*

2. Il s'inspire d'ailleurs des détails de la gravure de Dürer.

Aucune preuve, malheureusement, n'est venue confirmer cette ancienne tradition. D'autre part, on veut, sur des témoignages assez vagues, que le Petit Bernard ait été l'élève de Jean Cousin[1]. Ces deux légendes seraient-elles, par hasard, deux vérités ?

Fig. 251. — Dieu tenant la faucille. La vendange et la moisson symboliques. Gravure du Petit Bernard.

On ne peut nier, dans tous les cas, que l'œuvre du Petit Bernard ne soit étroitement apparentée aux verrières de Vincennes : c'est, pour le moment, tout ce que l'on peut affirmer.

Les vitraux de Vincennes méritaient ce long développement, car ce sont de grandes œuvres dont la beauté éclate encore aujourd'hui, malgré les restaurateurs[2]. Ces fumées rousses qui cachent l'horizon, ces grands anges aux ailes d'un bleu sombre strié de rouge et pareilles à un ciel d'orage illuminé d'éclairs, ces cris, ces gestes, ce tumulte, et pourtant ce grand silence, tout remue l'âme. Le sanctuaire semble rempli de menaces ; et l'on se demande quelle mystérieuse pensée fit choisir à nos rois, pour en décorer leur chapelle, ces catastrophes et ces scènes d'épouvante.

Il y aurait peu d'intérêt, après l'étude de cette œuvre capitale, à signaler d'autres imitations de Dürer. Qu'il me suffise de dire que des gravures populaires perpétuèrent en France, jusqu'à la fin du XVIe siècle, les formules du maître allemand[3].

Des arts, en apparence plus rebelles, se soumirent aussi à la loi commune : des sculpteurs copièrent l'Apocalypse de Dürer. On peut voir à la cathédrale de Limoges, au tombeau de Jean de Langeac, un bas-relief qui représente les quatre cavaliers armés de l'arc, de l'épée, de la balance et du trident[4]. On n'aura pas de peine à en reconnaître l'original. Mais le sculpteur de Limoges était un maître, qui ne copiait pas servilement ; il y a, dans son œuvre, à la fois une science et une fougue qu'on ne trouve pas au même degré chez Dürer. C'est peut-être bien lui qui a amené l'idée à sa perfection.

1. Voir Natalis Rondot, *Bernard Salomon*, Lyon, 1897, in-8°.

2. D'anciennes photographies, conservées au bureau des *Monuments historiques*, nous font connaître l'état primitif.

3. Voir au Cabinet des Estampes le Recueil Ea 25 a. L'Apocalypse de Jean Duvet (Lyon, 1561), qui paraît beaucoup plus indépendante de Dürer, ne l'est qu'en apparence, et il suffit de l'étudier attentivement pour reconnaître l'imitation.

4. Le tombeau est postérieur à 1541, date de la mort de Jean de Langeac. Il est décoré de quatorze bas-reliefs empruntés à l'*Apocalypse* de Dürer. Le plus beau de ces bas-reliefs est celui des cavaliers. Voir *Annales archéol.*, t. XVI, p. 164.

III

Les grandes catastrophes de l'Apocalypse nous acheminent à la fin du monde. Dieu détruit par le feu l'univers qu'il a créé, puis, au milieu d'un prodigieux silence, retentit soudain la trompette du jugement.

La longue étude que nous avons consacrée aux Jugements derniers de nos cathédrales nous permettra, cette fois, d'être plus bref. Les idées théologiques, qui avaient groupé au tympan des églises du XIIIe siècle les personnages du drame, restaient encore vivantes. On continuait donc à représenter Jésus montrant ses plaies aux hommes, les anges portant les instruments de la Passion, les apôtres assis pour juger, la Vierge et saint Jean agenouillés pour intercéder. Un examen superficiel pourrait faire croire que rien n'a changé.

Pourtant, plusieurs petits détails qui ne frappent pas d'abord nous avertissent que l'art n'est pas resté immobile. C'est au XVe siècle qu'apparaissent ces nouveautés que je crois pouvoir expliquer par l'influence des tableaux vivants et des Mystères.

Je remarque d'abord que la Vierge et saint Jean sont moins souvent qu'autrefois (où c'était la règle) représentés agenouillés des deux côtés du juge ; on nous les montre assez fréquemment assis dans une majestueuse chaise en bois sculpté, pareille à un fauteuil seigneurial[1]. Or, si nous lisons le préambule de l'unique Mystère du Jugement dernier qui se soit conservé en France[2], nous apprenons « qu'il doit y avoir sur le théâtre une chaire bien parée pour asseoir Notre-Dame au côté droit de son fils ». Il est clair que les acteurs bénévoles qui jouaient le rôle de la Vierge ou celui de saint Jean ne pouvaient pas rester à genoux pendant les trois ou quatre heures que durait le drame. Les peintres imitèrent ce qu'ils voyaient, sans penser qu'ils dépouillaient la Vierge et saint Jean de leur plus touchant caractère. Car il faut que la Vierge et saint Jean soient à genoux : leur rôle, ici, est d'espérer contre toute espérance, et de croire, malgré le redoutable appareil de la justice, que l'amour peut être plus fort que la loi.

D'autres particularités témoignent plus clairement encore de l'influence du théâtre. On sait qu'au XIIIe siècle les morts soulèvent le couvercle de leur tombeau et se dressent debout dans des sarcophages. Rien de pareil au XVe siècle : les morts

1. Par exemple, B. N., franç. 20107, f° 28 : on y verra un curieux Jugement dernier du XVe siècle. Voir aussi la fresque de l'église Saint-Mexme à Chinon (fig. 252).

2. C'est un mystère provençal. Voir *Mystères provençaux* du XVe siècle, publiés par A. Jeanroy et H. Teulié, Toulouse, 1893, in-8°.

ne sortent jamais d'une cuve de pierre, mais surgissent toujours d'une fosse creusée dans la terre. Les miniatures des livres d'Heures, les gravures sur bois des incunables nous représentent cent fois la résurrection sous cet aspect. Pourquoi cet oubli de la tradition ? La raison en est fort simple : au théâtre, quand retentissait la trompette, les morts sortaient à mi-corps de trous rectangulaires pratiqués dans le plancher ; voilà ce que les artistes ont copié. On ne conservera aucun doute à ce



Fig. 252. — Le Jugement dernier.
Fresque de l'église Saint-Mexme à Chinon.

sujet si l'on veut étudier une gravure de notre Cabinet des Estampes (fig. 253)[1] ; on y verra le plus clairement du monde que ces fosses sont de simples trappes ouvertes sur la scène, par où les morts cachés dans le sous-sol apparaissaient au moment voulu.

Dans la même gravure on verra comment les metteurs en scène représentaient d'ordinaire le Paradis. Au XIIIe siècle, c'était une simple arcade qui était censée s'ouvrir sur le ciel ; c'était donc un pur symbole, presque un caractère hiéroglyphique[2]. Au XVe siècle, les nécessités de la mise en scène obligèrent à construire sur le théâtre

1. Voir Bouchot, *Les deux cents incunables xylographiques du Cabinet des Estampes*, Paris, 1903, planche 96, n° 177. On voit sur cette planche un D dans un cœur, armes de Douai. La gravure est retournée.

2. C'est ce qu'on observe à Bourges, à Poitiers, etc.

une maison en bois précédée d'un escalier. Notre gravure montre ce naïf monument qui fut évidemment copié d'après nature. Ajoutez quelques marches à l'escalier, donnez à la maison un peu plus de majesté, et vous aurez la Porte du ciel telle que Memling la représente dans son Jugement dernier[1].

Quand on étudie avec attention les Jugements derniers du xve siècle, on y remarque d'autres particularités encore où se trahit l'influence des Mystères.



Fig. 253. — Le Jugement dernier.
Gravure du Cabinet des Estampes.

La belle tapisserie du temps de Louis XII, que le Louvre a acquise il y a quelques années, représente le Jugement dernier avec des détails qui semblent, à première vue, inexplicables (fig. 254). Deux femmes couronnées, dont l'une porte un lis et l'autre une épée, sont debout devant le Juge; celle qui porte l'épée menace un groupe de pécheresses dont quelques-unes sont magnifiquement vêtues. Quel est le sens de ces figures? Il suffit pour l'apprendre de lire le Mystère provençal du *Jugement dernier*.

Les deux femmes couronnées sont Justice et Miséricorde, ces deux abstractions si chères aux auteurs dramatiques du moyen âge. Elles apparaissent, nous l'avons vu, au moment de l'Incarnation; elles reparaissent à l'heure suprême du jugement, et elles personnifient les deux sentiments qui se partagent l'âme du Juge. Dans le Mystère provençal, l'une implore sa pitié, l'autre l'anime contre les pécheurs : c'est ce que l'artiste a voulu nous faire entendre en remettant à l'une le lis et à l'autre l'épée que le Juge a d'ordinaire près de la bouche.

Quant aux femmes que Justice menace de son épée, ce ne sont pas des pécheresses quelconques : il faut y voir, sans aucun doute, les sept Péchés capitaux. Car,

1. Tableau de Dantzig.

dans le Mystère provençal, Orgueil, Avarice, Luxure, Gourmandise, Colère, Envie et Paresse, personnifiés par des femmes, sont tour à tour précipités en Enfer.

L'influence du théâtre est ici évidente[1]. Je la retrouve dans un Jugement dernier célèbre du Musée de l'Ermitage, qu'on attribue à Van Eyck[2]. Ce Jugement dernier,



Fig. 254. — Le Jugement dernier avec Miséricorde en tête des élus et Justice chassant les Péchés capitaux en enfer.
Fragment d'une tapisserie du Musée du Louvre.

qui, pour le reste, est conforme à la formule adoptée par les artistes du xve siècle, nous présente un personnage nouveau et formidable : la Mort ; elle apparaît sous l'aspect d'un squelette et elle enveloppe tout l'Enfer de ses ailes de chauve-souris.

Que vient faire ici la Mort ? Est-ce une invention du peintre ? — En aucune façon, car la Mort figurait au théâtre dans la scène du Jugement dernier, comme le prouve notre Mystère provençal.

1. On aperçoit Justice et Miséricorde à droite et à gauche du Christ, dans le Jugement dernier de Chinon (fig. 252).

2. Il y a au Musée de Berlin une copie de ce tableau qu'on attribue à Petrus Christus.

Dans le drame, la Mort est assise sur les tréteaux, et Dieu l'appelle devant lui pour instruire son procès ; il l'accuse d'avoir mal rempli les ordres qu'il lui avait donnés. Les hommes, avait-il prescrit, devaient vivre cent vingt ans, la Mort n'a jamais attendu ce terme. Elle s'est plu à faire le mal : elle a tué les enfants en bas âge, elle les a tués au moment de leur naissance ; elle a frappé le pécheur sans lui donner le temps de faire pénitence. Au lieu d'obéir à Dieu, elle a parcouru le monde sur les pas du diable, et « elle a rempli la terre de sa malice ». Elle mérite donc d'être punie. — Et Dieu ajoute ces paroles : « Désormais tu demeureras en Enfer, là où les damnés te demanderont sans cesse, et jamais ils ne pourront t'avoir, car tu n'auras plus de puissance »[1].

On s'explique maintenant la présence de la Mort dans le Jugement dernier attribué à Van Eyck ; elle est précipitée en Enfer, où sera désormais sa place.

Voilà quelques particularités où l'influence des Mystères est manifeste. Il est permis de trouver que ces nouveautés[2] ont peu de prix, et que l'antique ordonnance, plus simple, plus condensée, mais où chaque détail exprimait une pensée, avait plus de grandeur. Aucun Jugement dernier du xve siècle, sans en excepter celui de Beaune, si magnifique pourtant, ne peut se comparer à nos admirables tympans du xiiie siècle.

IV

Si la résurrection et le jugement des morts ne nous offrent rien qui mérite une longue attention, il n'en est pas de même des scènes qui suivent : punition des réprouvés et récompense des élus ; les nouveautés abondent ici et sont du plus vif intérêt.

Jetons d'abord les yeux à la gauche du Juge. Au xiiie siècle, les maudits, réunis par une longue chaîne, sont entraînés par des démons vers la gueule de Léviathan. Rien de plus, d'ordinaire. A peine aperçoit-on çà et là une chaudière qui bout dans la gueule du monstre ; c'en est assez pour symboliser les peines de l'autre vie. L'artiste nous arrête au seuil de l'Enfer, comme la Sibylle arrête Énée à la porte du Tartare.

1. Vers 6.965 et suiv.

2. Je veux en signaler au moins trois autres. Dès le xve siècle, on représente toujours Jésus-Christ au moment précis où il dit : « Venite benedicti, ite maledicti ». Pour laisser entendre cela, on imagina de faire sortir de sa bouche, à gauche, une épée (comme le veut l'Apocalypse), et à droite un lis. — Il est bon de rappeler aussi qu'à partir du xve siècle, saint Jean l'Évangéliste est remplacé à la gauche du Juge par saint Jean-Baptiste (fig. 252). Enfin il faut se souvenir qu'au xve siècle, la doctrine théologique, qui accorde trente-trois ans à tous les morts, au moment de la résurrection, commence à tomber dans l'oubli. Au f° 154 du ms. latin 9471, B. N. (commencement du xve siècle), on voit des vieillards sortir de terre.

Il n'en est pas de même à la fin du moyen âge ; l'art n'a plus de ces délicatesses. Certaines peintures, comme celles de la cathédrale d'Albi, représentent les supplices des damnés avec un détail qui épouvante. Quel savant tortionnaire que cet artiste ! Mais ce qui remplit d'étonnement, c'est l'ordre et la méthode qu'il apporte dans le choix de ses supplices. Il a un système : à chacun des péchés capitaux correspond une torture ; on dirait un procureur au Châtelet. Faut-il croire qu'il ait réellement inventé cela ? Les peintres d'alors n'inventent guère. On a avancé qu'il avait sans doute lu la *Divine Comédie*, mais l'examen le plus superficiel suffit à prouver qu'il n'y a aucun rapport entre son œuvre et celle de Dante.

J'ai heureusement depuis trouvé le mot de l'énigme. Le peintre d'Albi n'a, en effet, rien inventé, ce n'est qu'un copiste, mais il se conformait à une longue tradition dont il faut que nous cherchions l'origine. Qu'on ne s'étonne pas de nous voir remonter aux premiers siècles du christianisme : si l'on veut tout comprendre, c'est jusque-là qu'il faut aller.

L'Enfer chrétien a été décrit pour la première fois par un écrivain grec du second siècle ; son livre était attribué à saint Pierre et portait le titre d'*Apocalypse de Pierre*. On l'a retrouvé en 1887, en Égypte, dans les fouilles de la nécropole d'Akhmim [1] ; rien n'est plus curieux que ce livre, mais il serait superflu d'en parler ici, car le moyen âge ne l'a pas connu.

Le livre que le moyen âge a lu n'est pas l'*Apocalypse de Pierre*, mais la *Vision de saint Paul*. Cette *Vision de saint Paul* est fort ancienne aussi et remonte au moins au IVe siècle. Les plus anciennes rédactions que citent saint Épiphane et saint Augustin se sont perdues ; les textes grecs et syriaques qui subsistent aujourd'hui sont d'une époque déjà basse [2]. L'auteur de cet étrange récit tenait au peuple de très près. Il a peu inventé, et il connaissait entre autres choses l'*Apocalypse de Pierre*, dont il s'est inspiré plusieurs fois. Il semble qu'il se soit contenté de réunir des traditions qui se transmettaient en Orient. Les Grecs convertis au christianisme avaient bien de la peine à renoncer à leurs vieux rêves ; ils ne pouvaient se figurer un Enfer fort différent de celui de leurs poètes ; ils y voyaient toujours la roue d'Ixion, le fleuve de Tantale et les beaux fruits qui se dérobent à la main. Dans les églises d'Asie, d'antiques traditions venues de la Perse étaient accueillies avec faveur : on croyait qu'après la mort l'âme aurait à franchir un pont étroit suspendu sur un abîme.

Tels sont, mêlés à des fables d'origine inconnue, les principaux éléments du récit grec. Il passa d'assez bonne heure en latin [3] ; bientôt les langues modernes

1. L'*Apocalypse de Pierre* a été publiée et commentée par Harnack, Leipzig, 1893.

2. Tischendorf, *Apocalypses apocryphæ*, Lipsiæ, 1866.

3. L'adaptation latine se rencontre dans un manuscrit du VIIIe siècle. B. N., nouv. acq. lat. 1631.

l'accueillirent, et il fut traduit en français, en anglais, en italien, en provençal [1]; on en fit des poèmes dont l'un a été illustré, au XIVe siècle, de curieuses miniatures [2].

Il est nécessaire de faire connaître brièvement ce petit roman qui a eu une si longue influence sur la littérature et sur l'art.

L'auteur, interprétant à sa guise un passage où saint Paul affirme qu'il fut ravi jusqu'au troisième ciel [3], imagina qu'il était descendu aux Enfers sous la conduite d'un ange. Son récit est donc présenté comme une vision de saint Paul. L'idée est heureuse : au lieu d'une simple description, nous avons les émotions d'un homme qui s'épouvante, qui s'attendrit et qui pleure ; on pressent déjà la *Divine Comédie* [4].

Aux portes mêmes de l'Enfer, saint Paul rencontre d'abord des arbres de feu où les pécheurs sont suspendus ; à chaque branche pendent des damnés, les uns sont attachés par les pieds, les autres par les mains, d'autres par la langue, d'autres par les oreilles.

Sept fournaises lui apparaissent ensuite : elles vomissent des flammes ; il en sort en même temps des hurlements et des pleurs, car, dans les sept fournaises, brûlent les âmes de ceux qui ne voulurent pas se repentir.

Voici maintenant une roue de flamme ; des âmes y sont attachées ; la roue tourne mille fois par jour, et à chaque tour elle torture mille âmes.

Saint Paul et son compagnon arrivent au bord d'un précipice où coule un fleuve sinistre, un pont étroit est jeté au-dessus de l'abîme. Les justes passent, légers comme des anges, mais les méchants tombent dans le gouffre. On les y aperçoit plus ou moins enfoncés suivant la gravité de leurs fautes : les fornicateurs disparaissent jusqu'au nombril, et jusqu'aux sourcils ceux qui se réjouirent des maux du prochain ; de monstrueux poissons rôdent autour d'eux et parfois les engloutissent.

L'apôtre entre dans des lieux ténébreux. Ici, des hommes et des femmes dévorent leur propre langue : ce sont des usuriers ; ailleurs, des jeunes filles vêtues de noir sont tourmentées par des serpents : ce sont des filles-mères qui ont jeté leurs enfants aux pourceaux ; plus loin, des pécheurs sont brûlés par un feu ardent qui soudain se métamorphose en glace : ce sont ceux qui ont fait tort aux orphelins.

Saint Paul arrive au bord d'un autre fleuve dont les rives sont égayées par de beaux arbres où pendent des fruits. Est-ce le séjour du bonheur ? — Loin de là. Dans le fleuve sont plongés les mauvais chrétiens qui ont rompu le jeûne avant le temps :

1. Voir dans *Romania*, 1895, p. 357, l'intéressant article de Paul Meyer sur ce sujet. On y trouvera un texte latin de la *Vision de saint Paul*.

2. Il s'agit du Recueil intitulé le *Verger de Soulas*, B. N., franç. 9220. Le manuscrit est du commencement du XIVe siècle.

3. II Corinth., XII, 2, 3, 4.

4. Dante, d'ailleurs, connaissait la *Vision de saint Paul*, comme le prouve ce passage du second chant de l'*Enfer* : « Mais moi, pourquoi venir ici ? Qui me le permet ? Je ne suis pas Énée, je ne suis pas *saint Paul*. »

pareils à l'antique Tantale, ils ne peuvent ni boire ni manger; tendent-ils la main vers les fruits, les branches se redressent d'elles-mêmes.

Enfin apparaît le lieu de toutes les épouvantes, le puits de l'abîme. Il en sort une fumée épaisse et une odeur que l'apôtre ne peut supporter. C'est dans ce gouffre que sont précipités ceux qui n'ont pas voulu croire en Jésus-Christ; ils entrent dans l'horreur et s'y perdent; nul ne sait plus leur nom; Dieu lui-même l'a oublié.

Le spectacle de tant de maux accable saint Paul. Sur sa route il rencontre encore des hommes et des femmes dévorés par des serpents, et des troupes de démons qui tourmentent des âmes. Plein de pitié, il supplie Dieu pour les maudits; il lui adresse une si fervente prière qu'elle ne reste pas sans réponse: pour l'amour de lui, Dieu décide que chaque semaine les damnés auront quelques heures de répit, du samedi soir à la première heure du dimanche.

Telle est cette antique peinture du monde infernal, œuvre naïve, où se mêlent la cruauté et la pitié.

La *Vision de saint Paul*, apportée en Occident, y devint féconde. Elle inspira d'autres récits, et il est rare qu'on ne retrouve pas dans les légendes postérieures quelques traits de l'original.

C'est de l'Irlande maintenant que vont nous venir tous les voyages au pays des morts. Il ne faut pas s'en étonner : l'imagination celtique vit dans le monde du rêve; elle a l'ivresse de l'inconnu. Dans les poèmes de la Table Ronde, il y a toujours un objet mystérieux qu'il faut conquérir, un château magique où il faut entrer, une fée qui se montre et puis s'évanouit. La « quête », « l'aventure », la recherche d'une chose merveilleuse que nul n'a jamais vue, voilà ce qui donne du prix à la vie.

Pour des poètes qui n'aiment que l'impossible, quel plus beau voyage que celui de l'autre monde? La littérature de l'Irlande nous en offre trois : celui de saint Brendan, celui d'Owen et celui de Tungdal.

Aux approches de Pâques, saint Brendan quitte son monastère accompagné de sept moines. Ils entrent dans une barque légère faite de joncs et de peaux de bœuf peintes en rouge[1]. Le vent du large les pousse vers des mers inconnues. Bientôt surgissent des îles d'où la brise apporte des parfums. Il y a dans ces îles une suave atmosphère de semaine sainte. Chaque jour, Brendan et ses compagnons descendent à terre pour célébrer la messe: ici, ils entendent les oiseaux chanter des psaumes; là, ils trouvent un calice et une patène tout préparés sur une colonne au bord de la mer; ailleurs, ils visitent un merveilleux monastère, dont les moines sont nourris par les anges.

Mais le flot les emporte vers une île sévère, où il n'y a plus d'arbres, mais des rochers calcinés. En approchant on entend haleter des soufflets, et des marteaux

1. Le texte latin du voyage de saint Brendan a été publié par Jubinal sous le titre de : *La légende latine de saint Brandaines*, Paris, 1836.

retentir sur des enclumes : c'est l'Enfer. Les navigateurs voudraient aborder, mais des démons, qui les ont aperçus, leur lancent des blocs de fer rouge qui crépitent en tombant et font bouillir la mer. Saint Brendan et ses moines s'éloignent donc et débarquent dans une île voisine qui semble avoir été brûlée par le feu d'un volcan. Un homme, silencieux, accablé, est assis sur le rivage, et des tenailles sont à ses pieds. Ils l'interrogent. Cet inconnu, c'est le grand coupable, c'est Judas. Sa punition est de brûler dans une fournaise où il se liquéfie, et se métamorphose en plomb fondu. Mais la miséricorde de Dieu descend jusqu'à lui : le samedi soir il reprend sa forme et, jusqu'à la nuit du dimanche, il se repose au bord de la mer[1].

Les voyageurs épouvantés s'éloignent de ces lieux redoutables. Le vent les emporte vers d'autres océans, et dans une île délicieuse ils découvrent enfin le Paradis terrestre.

Saint Brendan n'avait fait qu'entrevoir l'Enfer : le chevalier Owen le parcourt tout entier[2]. — Il y avait dans une île du lac Derg (Ulster) une caverne qui conduisait chez les morts : c'était la route qu'avait suivie jadis saint Patrice pour descendre dans l'autre monde[3]. Owen se confessa, jeûna, et entreprit le voyage.

Il arriva d'abord dans un grand cloître vaguement éclairé ; on eût dit la lumière d'un jour d'hiver à l'heure de vêpres. Des démons qui rôdaient dans ces demi-ténèbres voulurent s'emparer de lui, mais il prononça le nom de Jésus-Christ, et sur-le-champ il devint invincible : les démons lui obéirent désormais, et l'emportèrent à travers leur royaume.

Il voit d'abord, dans de vastes plaines, des hommes et des femmes nus, cloués sur le sol. Les uns sont dévorés par un grand dragon, les autres, par des serpents de feu et par des crapauds ; il en est encore que des démons flagellent, pendant que souffle un vent glacé.

Plus loin, apparaissent des fournaises ardentes où brûle du soufre ; au-dessus, des damnés sont suspendus à des chaînes de fer et à des crocs. Les uns sont attachés par les bras, les autres, par les pieds, d'autres, par les yeux et par les narines ; plusieurs, au lieu d'être pendus à une potence, sont étendus sur des grils, et des démons leur emplissent les orbites de plomb fondu.

Voici, dans une autre région de l'Enfer, une roue de feu qui tourne en emportant des âmes accrochées à ses dents de fer. Voici un grand édifice qui ressemble à une maison de bains ; dans les cuviers des hommes et des femmes sont plongés, mais le liquide où ils baignent est du métal en fusion.

Un grand vent s'élève et emporte les damnés dans un fleuve glacé. De l'autre

1. On reconnaît là un souvenir de la *Vision de saint Paul.*

2. *Saint Patrick's Purgatory*, publié par Wright, Londres, 1844. Voir aussi le *Purgatoire de saint Patrice*, publié par Tarbé, Reims, 1862.

3. Sur la caverne du lac Derg, voir Ph. de Félice, *L'autre monde*, Paris, 1906.

côté du fleuve s'ouvre le puits de l'abîme, d'où montent de grandes flammes : c'est là le lieu terrible, l'Enfer véritable, la demeure de Satan. Owen n'a plus maintenant qu'à franchir un pont étroit jeté sur un gouffre, et il arrive à la porte d'or du Paradis.

On sent assurément dans ce récit l'imagination sauvage d'un barde celtique, mais on reconnaît aussi plus d'un emprunt, et il serait superflu de démontrer que l'auteur avait lu la *Vision de saint Paul.*

Le chevalier Owen traverse l'Enfer comme un homme ivre d'épouvante, il n'a pas assez de liberté d'esprit pour s'instruire. Quel crime punit-on sur la roue, dans le fleuve glacé, au fond du puits de l'abîme? Il n'en sait rien.

Le guerrier irlandais Tungdal, qui comme Owen parcourt l'autre monde, est un meilleur observateur[1].

Ce guerrier meurt, et son âme, à peine séparée de son corps, se voit entourée d'une nuée d'esprits immondes. La pauvre âme est prise de vertige, tout lui est nouveau dans cette autre vie, et elle voudrait rentrer dans ce corps qu'elle vient d'abandonner. Heureusement un ange apparaît, écarte les esprits, rassure l'âme et lui dit avec bonté : « Tu vas parcourir l'Enfer, souviens-toi de ce que tu vas voir, pour que tu puisses le raconter aux hommes, car, au bout de trois jours, tu reviendras sur la terre, et tu seras réunie de nouveau à ton corps. »

Le voyage commence sous la conduite de l'ange. Il y a d'abord une vallée profonde où sont punis les homicides ; sur un brasier bout une vaste chaudière où ils se consument, puis se liquéfient.

Tungdal arrive au pied d'une montagne abrupte : d'un côté il y a un lac de feu, de l'autre, un lac de glace ; les âmes des parjures y sont plongées. De temps en temps les démons prennent une âme au milieu du lac de feu et la jettent dans le lac de glace.

Devant Tungdal s'ouvre un abîme d'où montent une épaisse fumée et une odeur de soufre ; un pont étroit est jeté d'un bord à l'autre. C'est par là que doivent passer les âmes des orgueilleux ; mais aucune ne peut franchir le gouffre, toutes chancellent, tombent et disparaissent Tungdal passe, soutenu par l'ange.

A l'extrémité d'une grande plaine, quelque chose d'énorme barre l'horizon. Est-ce une montagne? On le croirait, mais en s'approchant on reconnaît que c'est un monstre. Cette bête formidable se nourrit de l'âme des avares : toutes les fois qu'elle ouvre la bouche il en sort du feu, et on entend crier les damnés dans son ventre.

Un autre pont se présente, étroit aussi, mais plus dangereux encore, car il est hérissé de clous : voilà le chemin que doivent suivre ceux qui ont pris le bien d'au-

1. La vision de Tungdal est attribuée à l'année 1149. Le texte latin a été publié par A. Wagner : *Visio Tungdali*, Erlangen, 1882. Voir sur cette vision, Mussafia, *Appunti sulla visione di Tundalo*, Vienne, 1871.

trui. Ils ne s'avancent pas loin ; tous s'abîment dans un marais fumant plein de crapauds, de serpents et de bêtes hideuses.

Ceux qui cédèrent aux appétits du corps, les gloutons et les luxurieux, sont amenés dans une grande maison, une sorte d'abattoir où les démons les traitent comme un bétail : armés de grands couteaux de bouchers, les bourreaux les ouvrent, puis les dépècent et les coupent en quartiers.

Tungdal s'enfuit, mais un autre monstre couché sur un étang glacé l'arrête. C'est une bête énorme qui, comme l'autre, se nourrit d'âmes ; elle engloutit les religieux infidèles à leurs vœux. Mais, chose atroce, elle vomit ces âmes, et ces âmes, une fois rejetées, deviennent grosses et enfantent des serpents de feu qui se retournent contre elles et les dévorent.

Des marteaux retentissent : c'est la forge de Vulcain, qui est un des démons. Là sont punis les pécheurs impénitents[1] ; Vulcain les jette en tas sur l'enclume, et, avec son marteau, il les forge, les amalgame, en fait une masse qui n'a plus de forme ni de nom.

Le terrible voyage est terminé. Tungdal entrevoit encore le Purgatoire, où l'ange lui montre les vieux rois d'Irlande : Donach, Cormach et Conchobar. Et, de loin, il voit briller dans la lumière du Paradis le héros de l'Hibernie, saint Patrick.

L'auteur de la *Vision de Tungdal* n'ignorait, comme on le voit, ni la *Vision de saint Paul*, ni même les voyages de saint Brendan ; on ne peut pourtant lui refuser une imagination originale. Quelle étonnante faculté d'invention dans l'horrible ! Dante ne le dépasse pas. Mais l'œuvre de Dante a la beauté architecturale. L'Italien enferme la pitié, l'amour et la haine dans la forme parfaite du cercle. Le pauvre poète celte rêve sans art, comme l'enfant qui regarde vaguement dans le foyer des paysages de feu.

Et pourtant ces rêves de l'Irlande ont conquis la France. On s'est souvent demandé pourquoi le poème de Dante nous était demeuré si longtemps inconnu : c'est que nous avions déjà notre Enfer.

Dès le XII[e] siècle, plusieurs de nos poètes traduisent en vers français les aventures de saint Brendan ou d'Owen[2] ; on les traduit encore au siècle suivant. La légende de Tungdal passe en même temps dans les diverses langues de l'Europe[3].

Les théologiens, toutefois, ne daignent pas remarquer ces contes populaires, et, au XIII[e] siècle, aucun d'eux ne les cite. Saint Thomas se contente de dire que ce qu'on

1. Un manuscrit français de la B. N., franç. 12445, f° 75, XV[e] siècle, nous donne ici une variante. Les pécheurs impénitents sont remplacés par les envieux.

2. Traduction de Benoît dédiée à la reine Aélis de Louvain (*Histoire de saint Brendan*), 1125. Traductions de Bérot et de Marie de France (*Le voyage d'Owen*).

3. Voir Mussafia, *loc. cit.*

raconte des supplices de l'Enfer doit être pris au sens symbolique [1]. Chez ces graves esprits, aucune complaisance pour des fables déjà célèbres pourtant. Il ne faut donc pas s'étonner de ne jamais rencontrer dans l'art tout théologique du XIIIe siècle une seule représentation détaillée de l'Enfer.

Au XIVe siècle, les clercs commencent à se montrer plus accueillants. Guillaume de Deguilleville n'est pas, il est vrai, un théologien, mais enfin c'est un moine, et son poème est une œuvre toute dogmatique : il n'en décrit pas moins l'Enfer en s'inspirant du récit d'Owen. Dans son *Pèlerinage de l'âme*, il nous parle d'une roue aux crocs de fer où sont attachés les parjures [2], et d'une potence où des damnés sont suspendus par la langue au-dessus d'un brasier [3].

Ces légendes qui, au XIVe siècle, conservent encore l'apparence d'inventions poétiques, sont présentées, au XVe siècle, comme des vérités. Un des théologiens les plus célèbres de cette époque, Denis le Chartreux [4], dans son traité des quatre fins de l'homme, intitulé *Quatuor novissima*, décrit l'Enfer en s'aidant d'abord du récit d'Owen, puis en reproduisant presque textuellement la vision de Tungdal [5].

Il est clair que les légendes irlandaises sont maintenant entrées dans l'enseignement et dans la prédication ; on s'en aperçoit bien à l'aspect tout nouveau des œuvres d'art consacrées à l'Enfer.

Dès le commencement du XVe siècle, les artistes s'essaient à représenter la variété des supplices infernaux. Déjà, dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry, à Chantilly, on voit l'intérieur de l'Enfer (fig. 255). Il y a assurément dans cette page une grande liberté créatrice ; on y remarque cependant un détail qui ne peut être emprunté qu'à la vision de Tungdal. Le monstre couché qui se nourrit d'âmes a été représenté par le peintre sous l'aspect de Satan ; et il nous le montre au moment même où il rejette les âmes qu'il a avalées. De sa bouche s'échappent, au milieu de la fumée, de petites figures qui laissent deviner par leur petitesse les proportions du monstre. Ce sont là de ces choses qu'on n'invente pas deux fois.

Vers le milieu du XVe siècle, les supplices de l'Enfer entrèrent dans l'art monumental, et, en les sculptant au portail des églises, on les éleva presque à la dignité des dogmes.

A Saint-Maclou de Rouen on remarque dans les voussures du grand portail des figures de démons et de damnés ; elles accompagnent le Jugement dernier et sont naturellement placées à la gauche du Juge. Cette œuvre délicate a souffert et est devenue, par endroits, un peu confuse ; on distingue, toutefois, avec une parfaite netteté, la fameuse roue où sont accrochés les pécheurs.

1. *Somme*. Supplément à la 3e partie, Quaest. XCVII, art. II.
2. Vers. 4873 et suiv.
3. Vers. 4565 et suiv.
4. 1402-1471.
5. Lib. III, artic. VIII.



Phot. Giraudon.

Fig. 255. — L'Enfer.

Miniature des *Très Riches Heures* du duc de Berry, Chantilly.

A la cathédrale de Nantes, les voussures du grand portail abritent également des groupes de damnés tourmentés par des démons ; là aussi on voit la roue. Mais non loin de là une scène étrange attire l'attention : des diables métamorphosés en forgerons lèvent de lourds marteaux sur une enclume faite de corps d'hommes et de femmes superposés ; ils semblent vouloir les souder ensemble. Ne reconnaît-on pas la vision de Tungdal et le supplice réservé aux pécheurs impénitents ?

Ainsi, vers 1470[1], l'Église adopte les vieilles légendes et leur donne la consécration de l'art.

Dès lors on put rencontrer dans les églises de campagne des fresques naïves consacrées aux supplices de l'Enfer. Il en subsiste encore quelques-unes. Celles de l'église de Benouville, près de Caen, sont particulièrement curieuses[2]. Leur auteur a choisi certains traits dans les visions irlandaises, d'autres dans la *Vision de saint Paul*. Le gibet où pendent les damnés, la cuve bouillante où ils sont plongés ont été empruntés au voyage d'Owen, mais l'arbre sec où sont accrochés les damnés ne peut venir que de la *Vision de saint Paul* ; quant à la roue, le peintre la trouvait dans l'un et l'autre récit[3]. Il y trouvait également ce puits de l'abîme qu'il a représenté avec une enfantine naïveté entouré d'une margelle de pierre et surmonté d'une poulie. C'est probablement aussi au voyage d'Owen qu'il doit l'idée que le séjour des bienheureux touche à l'Enfer, car on remarquera qu'il a représenté les joies du Paradis immédiatement après le supplice des damnés.

L'église Saint-Dézert à Chalon-sur-Saône était décorée d'une peinture murale qui représentait l'Enfer (fig. 256). Un dessin déjà ancien nous laisse voir l'arbre des damnés et la roue de la *Vision de saint Paul* : aucun doute n'est possible, car le peintre a représenté à plusieurs reprises saint Paul guidé par l'ange.

Les vieilles églises du Poitou conservent encore quelques fresques du xve siècle qui achèvent de disparaître. A Champniers, près de Civray, il existait un Enfer où se distingue encore une roue ; à la chapelle de Boismorand-sur-Gartempe, il y a, comme dans le récit d'Owen, des hommes et des femmes suspendus à une potence, et, plus loin, des damnés couchés sur un gril et arrosés de plomb fondu par des démons.

L'exploration méthodique des églises de village nous révélera, s'il n'est déjà trop tard, beaucoup d'œuvres analogues ; on retrouvera partout, j'en suis convaincu, la même inspiration.

De quelque côté qu'on regarde, on reconnaît toujours nos originaux grecs ou irlandais.

1. L'église Saint-Maclou, commencée en 1432, était à peu près terminée en 1472. La cathédrale de Nantes a été commencée en 1434 ; le portail n'était pas loin d'être achevé en 1480. En assignant aux sculptures de ces deux églises la date de 1470, on ne se trompera pas de beaucoup.

2. Reproduites dans le *Bullet. arch. du Comité des travaux historiques*, 1898, p. 116. Ces fresques doivent être de la fin du xve siècle.

3. M. E. de Beaurepaire, qui a décrit cette fresque, a cru que cette roue était la roue de fortune.

Étudie-t-on, par exemple, les gravures sur bois du xve siècle ? L'Enfer s'y montre sous l'aspect qui nous est familier. Voici un recueil xylographique célèbre qu'on appelle l'*Oraison dominicale*, où le *Pater* est commenté et illustré. A la page consacrée au verset *libera nos a malo*, les supplices des damnés sont représentés : l'un est cloué sur le sol par un démon, l'autre est attaché à une roue, d'autres sont plongés dans une cuve, enfin un réprouvé s'approche d'un pont jeté sur un fleuve [1]. On a déjà reconnu les récits auxquels ces traits sont empruntés.

S'attache-t-on aux manuscrits enluminés ? Ce sont encore les mêmes tableaux. Il y a, dans un beau manuscrit du duc de Nemours [2], un Enfer fort complaisamment étudié par un artiste de talent. Rien ne nous y est nouveau : nous retrouvons les pendus attachés à la potence par la tête ou par les pieds, les damnés qui se baignent dans la cuve ou qui fondent sur le gril [3] ; ici, on voit le puits de l'abîme ; là, des serpents qui s'acharnent sur des pécheurs. La légende borne de tous les côtés l'imagination de l'artiste.

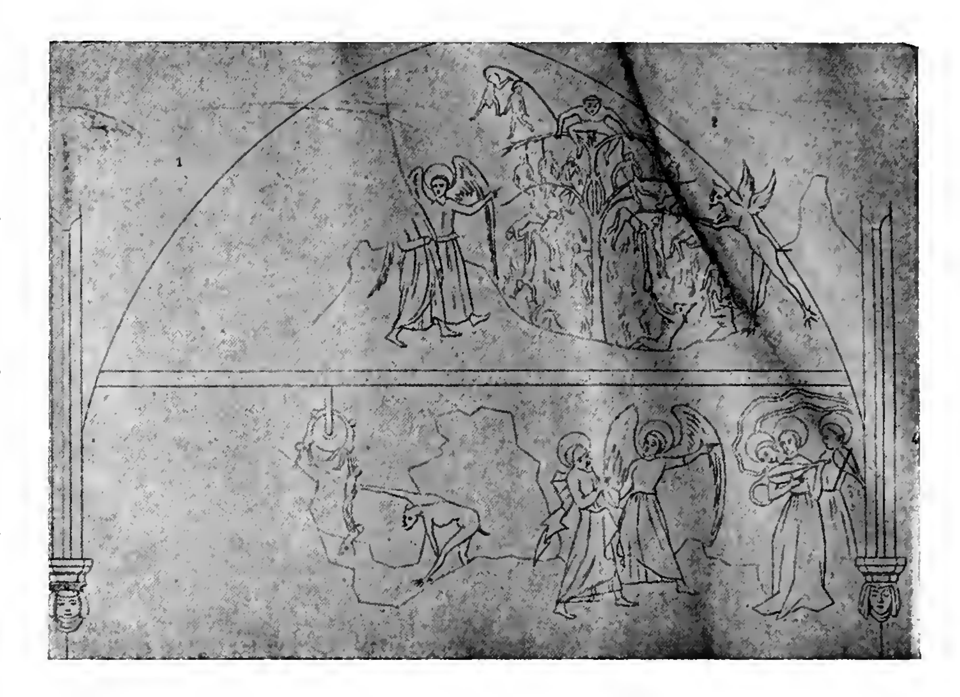


Fig. 256. — L'Enfer, d'après la *Vision de saint Paul*.
Fragment d'une fresque de l'église Saint-Dézert, Chalon-sur-Saône.

Plus on avance dans le xve siècle, et moins il y a de place pour la fantaisie. En 1492, il parut un petit livre qui combinait tous les récits antérieurs et leur donnait un aspect définitif. Il s'agit du *Traité des peines de l'Enfer* que Vérard annexa à l'*Art de bien vivre et de bien mourir*. L'œuvre datait déjà de plusieurs années, car j'en ai rencontré une rédaction latine qui remonte à 1480 [4].

Le chapitre de Vérard n'est qu'une traduction prolixe de cet original. L'auteur, un homme de l'École, habitué aux classifications, fut choqué, en lisant la *Vision de saint Paul* et les légendes irlandaises, du manque de méthode de tous ces récits : les péchés ou n'étaient pas nommés, ou étaient arbitrairement choisis. Une classification pourtant s'imposait : il fallait mettre les supplices en rapport avec les sept péchés capitaux ; c'est ce qu'il fit. D'autre part, il lui sembla difficile de faire hon-

1. Tout cela petit et mesquin. L'œuvre est de la seconde partie du xve siècle probablement.
2. B. N., franç. 9186, f° 298 v°. Le manuscrit est antérieur à 1477, date de la mort du duc de Nemours.
3. Ou plutôt qui sont à la broche, conformément à l'interprétation de Denis le Chartreux, *loc. cit.*
4. B. N., franç. 20107.

neur de ces graves révélations à des chevaliers irlandais inconnus. Il jugea qu'une vieille tradition fort répandue en France méritait plus de créance. On racontait que Lazare, après sa résurrection, avait révélé les mystères de l'autre monde. Il fit ce récit, disait-on, le jour où Jésus dîna chez Simon le Lépreux; ce jour-là, l'homme formidable qui avait traversé la mort, et qui semblait avoir depuis lors un sceau sur la bouche, consentit à parler : il décrivit aux convives les supplices de l'Enfer. Voilà ce qu'on pouvait lire dans un sermon attribué à saint Augustin[1] et dans l'*Histoire scolastique* de Pierre Comestor[2], voilà ce qu'on pouvait entendre au théâtre quand on jouait la Passion[3].



Fig. 257. — Les supplices de l'Enfer. La Roue. Gravure de l'*Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard.

Il était donc assez naturel que notre auteur, laissant dans l'ombre Owen et Tungdal, donnât à son récit l'autorité du nom de Lazare. C'est Lazare en effet qui parle, et, dans le livre de Vérard, la première gravure représente précisément le repas chez Simon.

Il faut, une fois de plus, au risque d'être fastidieux, résumer cette description de l'Enfer; c'est à ce prix seulement que nous pourrons expliquer la fresque d'Albi.

Le premier supplice est celui de la roue (fig. 257) : il est réservé aux orgueilleux. Les roues tournent sur de hautes montagnes, et Léviathan, « capitaine des orgueilleux », préside à leurs tortures[4].

Les envieux sont plongés dans un fleuve, les uns jusqu'au nombril, les autres jusqu'aux aisselles (fig. 258). Une âpre bise les oblige à s'enfoncer dans le fleuve, mais

1. Le sermon est un sermon apocryphe. Il est dans Migne. *Patrol.*, T. XXXIX, col. 1929 (Sermo XCVI a). Il n'y a aucun détail sur l'Enfer.

2. *Patrol.*, T. CXCVIII, col. 1597. C'est la reproduction du passage du pseudo-Augustin.

3. Voir la *Passion* de Gréban, v. 15784 et suiv. L'Enfer y est décrit en termes très vagues. Toute la filiation de la légende de Lazare a été bien indiquée par Em. Roy, *Le Mystère de la Passion en France*, Paris et Dijon, 1904, 1re partie, pages 58-59.

4. Notre auteur, fort méthodique, a voulu associer un démon à chacun des péchés capitaux. C'était, au xve siècle, une tradition. On pourra s'en convaincre en lisant le *Mystère sant Anthoni de Viennès*, publié par l'abbé P. Guillaume, Paris, 1884. Les noms des démons, d'ailleurs, ne sont pas les mêmes.

ils n'y trouvent qu'un froid plus insupportable encore. C'est alors que Beelzebuth, « prince et capitaine d'envie », les saisit au milieu de la glace et les lance dans un lac de feu. Parfois aussi il les jette à une monstrueuse bête qui s'appelle Lucifer; elle a sans cesse la gueule ouverte, et tantôt elle absorbe les âmes, et tantôt elle les vomit.

Le péché de colère est puni dans une grande cave obscure qui ressemble à une boucherie. Baalberith, « chef des ireux », aidé de tous ses serviteurs, découpe les damnés sur des tables. Les démons, armés de marteaux, s'emparent des morceaux et les forgent sur des enclumes, puis ils les lancent à d'autres démons qui battent et soudent ces masses informes.

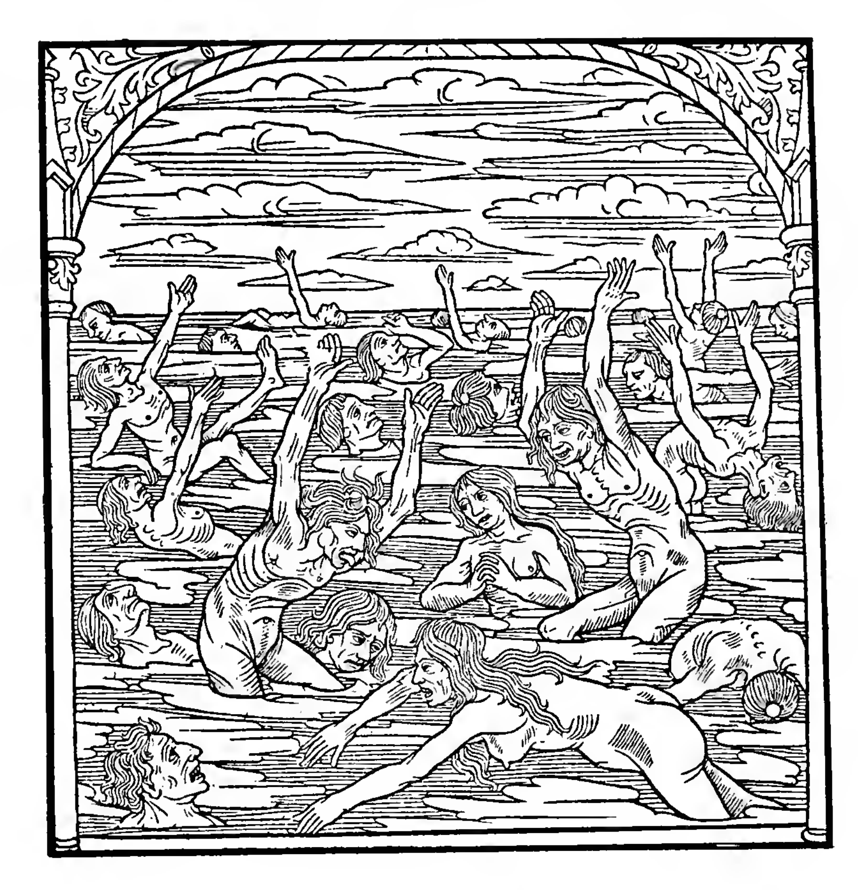


Fig. 258. — Les supplices de l'Enfer. Le fleuve glacé. Gravure de l'*Art de bien vivre et de bien mourir* de Vérard.

Les paresseux, dans un lieu plein de ténèbres, sont mordus par des serpents. Souvent de petits serpents leur traversent le cœur comme une flèche. Alors une grande bête ailée, nommée Astaroth, les dévore; elle les rejette ensuite, et les âmes, devenues grosses, enfantent d'autres serpents qui de nouveau les déchirent.

Les avares sont plongés dans des cuves, où l'eau est remplacée par du métal en fusion. Un diable appelé Mammon les tourmente avec une broche de fer.

Les gloutons sont à table au bord d'un fleuve. Un démon, Beelphégor, les oblige à se nourrir de leurs propres membres ou à manger des bêtes immondes.

Les luxurieux, enfin, sont plongés dans des puits sous la surveillance du démon Hasmodée. Des serpents et des crapauds se suspendent à leur sexe et le dévorent.

On voit que notre compilateur n'a guère inventé. On a reconnu au passage les emprunts qu'il a faits à la *Vision de saint Paul* ou aux légendes d'Owen et de Tungdal[1]. Il n'a qu'un mérite, celui de la méthode.

La traduction française que publia Vérard est accompagnée de gravures sur bois. Ces gravures sont claires, raisonnables, mais sans mystère; il y manque cette atmosphère de songe où baignent les visions de l'Irlande. Du dessinateur de Vérard, de cet observateur spirituel qui a si bien représenté le maigre peuple de Paris, le bour-

1. Le détail des crapauds qui dévorent le sexe des luxurieux ne se trouve ni dans le récit grec, ni dans les légendes irlandaises, mais il était traditionnel. L'art le représente dès le XIIe siècle (Moissac).

geois soucieux et la commère revêche sous sa capeline, — il ne faut pas attendre la révélation du monde infernal. Il a soigneusement écarté tout ce qui dépassait son imagination : la bête monstrueuse qui engloutit les âmes, la forge où les démons soudent les damnés sur l'enclume. Quelques-unes de ses gravures ont pourtant du caractère : les larges roues qui tournent chargées de criminels, le fleuve d'où surgissent des faces désespérées sous un ciel vide sont des pages vigoureuses.

Le livre de Vérard ne tarda pas à être imité. Guyot Marchant, pour donner plus d'intérêt à son *Calendrier des Bergers*, y introduisit un chapitre consacré aux supplices de l'Enfer[1]. C'est un court résumé du traité publié par Vérard ; quant aux gravures, Marchant les imita sans scrupule.

On sait le succès du *Calendrier des Bergers* : la France entière le lut. La fresque de la cathédrale d'Albi nous apporte une preuve nouvelle de la vogue extraordinaire du livre ; car ce tableau de l'Enfer, à propos duquel on a l'habitude de parler de Dante et de l'Italie, s'inspire des gravures du livre de Marchant. Les Italiens, qui ont couvert de leurs peintures toute la cathédrale d'Albi, n'ont rien à revendiquer ici ; l'inspiration vient d'ailleurs.

Il est très facile de prouver que l'artiste d'Albi a pris comme modèle non pas le livre de Vérard, mais bien le livre même de Marchant. Chaque compartiment de la fresque, en effet, est accompagné d'une inscription : or ces inscriptions reproduisent exactement, à quelques très légères différences près, le texte du *Calendrier des Bergers*[2].

La preuve est faite : la fresque d'Albi, que l'on considérait jusqu'ici comme l'œuvre d'un artiste singulier, à la fois méthodique et ingénieux, perd tous ses droits à l'originalité. Elle reste, malgré tout, intéressante ; songeons à tout ce qu'il a fallu fondre et mêler pour qu'une telle œuvre fût possible : l'imagination grecque, les rêves du monde celtique, les classifications de l'École, le talent limpide et sans mystère des dessinateurs parisiens.

La fresque d'Albi, à laquelle on assigne parfois une date voisine de 1450, ne peut être que des dernières années du xve siècle ou des premières du xvie.

La fresque d'Albi est une imitation, mais une imitation souvent assez libre, des gravures du *Calendrier des Bergers*[3] ; les marqueteries des stalles de Gaillon, aujourd'hui à Saint-Denis, en sont une copie littérale. On y voit le supplice de la roue et

1. La première édition du *Calendrier des Bergers* (1491), qui est à peu près contemporaine de l'*Art de bien vivre et de bien mourir*, ne contient pas les supplices de l'Enfer.

2. Voici une inscription d'Albi : « Les envieux et les envieuses sont en ung fleuve congelé plongés jusques au nombril et pardessus les frape ung vent moult froit et quant veulent icelluy vent éviter se plongent dedans ladite glace. » Et voici le texte du *Calendrier des Bergers* : « J'ay veu ung fleuve congelé auquel les envieux et les envieuses étaient plongés jusqu'au nombril, et pardessus les frapoit ung vent moult froit, et quant voulaient icelluy vent éviter se plongeaient dedans la glace du tout. » Cet exemple pourra suffire.

3. L'artiste n'a pas copié, mais interprété à sa manière les gravures du *Calendrier des Bergers*. Certaines scènes cependant (les envieux plongés dans le fleuve) sont presque exactement reproduites.

les envieux plongés dans le fleuve glacé; des démons découpent les damnés étendus sur des tables et, plus loin, leur présentent une nourriture immonde. Partout les gravures de Guyot Marchant ont été fidèlement copiées. L'artiste n'a inventé qu'un détail : au-dessus du fleuve où sont plongés les damnés, il a représenté une énorme tête qui surgit des nuages; cette tête aux joues gonflées, c'est la bise qui flagelle les envieux quand ils veulent sortir du fleuve de glace. Les marqueteries de Gaillon sont peut-être l'œuvre d'artistes italiens; en tout cas, ces praticiens n'inventaient guère et se contentaient de copier des originaux français.

Les stalles de Gaillon sont des premières années du xvie siècle.

Ainsi, c'est à la veille de la Renaissance que les supplices de l'Enfer entrent dans l'art. Une semblable conclusion n'est pas conforme aux idées admises. On va répétant, depuis Stendhal, que la pensée de l'Enfer est la grande, est l'unique préoccupation de l'homme du moyen âge : l'étude des œuvres d'art et de la littérature théologique prouve le contraire. Nos cathédrales du xiiie siècle nous laissent à peine entrevoir les châtiments réservés aux pécheurs. Il faut arriver au xve siècle pour rencontrer des imaginations avides de supplices; un gros livre comme le *Barathre*, où tout ce que les païens et les chrétiens ont dit de l'Enfer se trouve longuement exposé, porte bien sa date[1]. Redisons-le une fois de plus : le xiiie siècle parle à l'intelligence, le xve, à la sensibilité. Dans l'art français, l'Enfer, la douleur et la mort s'épanouissent comme de tristes fleurs d'arrière-saison.

V

Regardons maintenant à la droite du Juge et voyons comment nos artistes représentent les joies des élus. Entreprise difficile. Il a toujours été plus aisé d'imaginer les supplices de l'Enfer que les voluptés du ciel. L'idée d'un bonheur sans fin peut à peine être conçue : comment la rendre sensible aux yeux?

Le xiiie siècle, soutenu par les spéculations des théologiens, avait personnifié les béatitudes de l'âme dans la vie éternelle; à Chartres, la Liberté, la Concorde, la Santé, l'Honneur sont des figures vraiment célestes[2], mais ce noble symbolisme ne fut pas imité.

Ce n'est pas qu'au xve siècle les spéculations théologiques sur le Paradis manquent de beauté; tout au contraire. On trouve chez les docteurs de la fin du moyen âge une foule de belles idées, mais qui ne sont pas du domaine de l'art. Lisons par

1. B. N., franç. 450. Le livre a dû être composé vers 1500.
2. Voir *L'Art religieux du* xiiie *siècle*, 4e édit., p. 449 et suiv.

exemple l'opuscule intitulé : *La forme et manière du grand jugement général de Dieu*[1]; c'est un résumé populaire et vivant de la doctrine reçue.



Fig. 259. — Le Paradis.
Miniature de Fouquet. *Heures* d'Étienne Chevalier, Chantilly.

Après le jugement, nous dit-on, les hommes deviendront semblables aux anges; contempleront l'essence éternelle avec une joie indicible. Et d'où viendra cette joie? — De l'amour. Par l'amour, les bienheureux seront unis à Dieu, mais par

1. Cet opuscule a été inséré par Vérard dans l'*Art de bien vivre et de bien mourir.*

l'amour, aussi, ils seront unis les uns avec les autres ; chaque âme rayonnera sur les autres âmes ; le bonheur d'un bienheureux sera fait des vertus de tous les saints, de la charité des apôtres, du courage des martyrs, de la piété des confesseurs, de la chasteté des vierges.

Mais, dit le vieil auteur, tout cela ne peut se concevoir ; c'est un océan de félicité : une seule goutte sur nos lèvres nous donnerait le dégoût de vivre : en ce monde, il n'y a que la musique et la lumière qui puissent nous laisser pressentir ces béatitudes. Il faut répéter le mot de saint Bernard : « Tout ce qui sera en Paradis ne sera que liesse, que joie, que chant, que clarté, que lumière. »



Fig. 260. — Un ange et un élu.
Voussure du portail de l'église Saint-Maclou, Rouen.

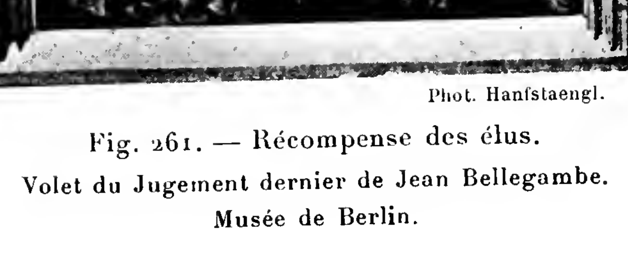
Musique et lumière : tels furent toujours les symboles du ciel. Virgile groupe les bienheureux autour de la lyre d'Orphée dans un paysage de Claude Lorrain ; Dante unit la musique et la flamme, et fait chanter des esprits revêtus de feu.

Clarté éblouissante, chants et musique, c'est tout ce que nos artistes du xv[e] siècle empruntèrent aux théologiens.

Fouquet nous offre un bel exemple de la vertu symbolique de la lumière. Il a peint dans les *Heures* d'Étienne Chevalier le Triomphe de la Vierge (fig. 259). Le ciel s'ouvre et le Paradis apparaît, tel qu'on le représentait souvent dans les Mystères : le Père, le Fils et le Saint-Esprit trônent sur de hautes chaires surmontées de dais, et la Vierge est assise à leur droite. Les anges et les bienheureux forment de grands cercles concentriques. On sent sous les pieds des personnages l'échafaud du théâtre, et l'ensemble serait un peu massif, si le dessin n'était transfiguré par la couleur. Le Père, le Fils, le Saint-Esprit, la Vierge, vêtus de blanc, semblent être la source de toute lumière ; on les croirait assis au centre du soleil. Autour d'eux, les bienheureux sont plongés dans un demi-jour doré, mais tous sont touchés par les rayons divins, tous ont quelques traits d'or, lueurs du soleil levant, sur le front ou sur les épaules. Naïvement, le vieux maître traduit dans sa langue la pensée des théologiens.

Mais le plus souvent les peintres s'attachent à l'autre métaphore : ils remettent des instruments de musique aux mains des anges pour nous faire entendre que

la musique de la terre est un symbole des harmonies du ciel. Nos vitraux nous offrent cent fois cette image des anges musiciens : on les voit chantant, jouant de la flûte ou de la viole, au milieu du réseau flamboyant des rosaces[1]. Souvent ils animent de leur vol et de leurs chants tout le sommet d'un vitrail. A la cathédrale de Bourges, le Paradis qui emplit le haut de la verrière des Tullier est une merveille de grâce ; il n'y manque même pas la poésie de la lumière, puisque ces beaux anges emplissent de leur musique un ciel plus éclatant que le plus beau ciel d'été.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 261. — Récompense des élus.
Volet du Jugement dernier de Jean Bellegambe.
Musée de Berlin.

Nos sculpteurs ne pouvaient pas appeler la lumière à leur secours. Ils eurent, il est vrai, la ressource de mettre des harpes aux mains des anges, et ils le firent quelquefois. Mais il en est qui surent, par la seule puissance des lignes, faire sentir l'extase du ciel.

Il y a, à Saint-Maclou de Rouen, dans les voussures voisines du Jugement dernier, de charmantes figures d'anges et de bienheureux : les anges semblent présenter à Dieu les élus agenouillés, les mains jointes, le visage tendu, tout leur être emporté vers leur Sauveur. Ces jolies figurines un peu usées par le temps ressemblent maintenant à l'ébauche hardie des maîtres modernes ; on croit entrevoir leur sourire sous le voile humide que les sculpteurs jettent sur leur œuvre inachevée (fig. 260).

Les groupes d'anges et de bienheureux qui ornent les voussures de la cathédrale de Nantes[2] procèdent du même sentiment. Les anges ont de lourdes chevelures que soulève le vent du ciel ; ils présentent à Dieu les élus, souriants, ravis, les bras croisés sur la poitrine, la tête et le cœur tendus vers la félicité qui les attend.

1. A la rose nord de la cathédrale de Sens, par exemple, xv[e] siècle.
2. Portail central.

Mais de toutes les œuvres consacrées aux joies du ciel, je crois que la plus originale est le tableau du vieux maître de Douai, Jean Bellegambe[1]. C'est un triptyque : on voit, au centre, le Jugement dernier, à gauche de Jésus-Christ, la punition des réprouvés, à droite (fig. 261), la récompense des élus.

Le volet de droite serait un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art chrétien, si Jean Bellegambe avait su peindre comme Memling, s'il avait eu cette suave couleur qui revêt les visages de spiritualité et semble une émanation lumineuse de l'âme.

Ce qui mérite d'être loué, c'est la beauté de la conception. Jean Bellegambe s'inspira d'un passage de saint Mathieu[2], que l'on ne manquait jamais de citer quand on décrivait le Jugement dernier[3] : « Le roi dira à ceux qui sont à sa droite : « Venez, vous qui êtes bénis de mon père, prenez possession du royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde. Car j'ai eu faim, et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif, et vous m'avez donné à boire ; j'étais étranger, et vous m'avez recueilli ; j'étais nu, et vous m'avez vêtu ; j'étais malade, et vous m'avez visité ; j'étais en prison, et vous êtes venus vers moi. » — Les justes lui répondront : « Seigneur, quand t'avons-nous vu avoir faim, quand t'avons-nous vêtu ? » — Et le roi leur répondra : « Je vous le dis en vérité, toutes les fois que vous avez fait ces choses au plus petit de mes frères, c'est à moi que vous les avez faites. »

Jean Bellegambe part de là, et voici ce qu'il imagine. Les élus sont réunis dans une belle prairie, et les anges s'empressent autour d'eux ; on dirait qu'ils les servent avec sollicitude : et c'est cela en effet. Chaque œuvre de miséricorde trouve en ce jour sa récompense : ceux qui ont vêtu les pauvres reçoivent de riches tuniques ; ceux qui les ont nourris se rassasient des fruits merveilleux que leur tend un ange ; ceux qui leur ont donné à boire sont assis autour d'une belle fontaine, et des anges emplissent leurs coupes d'un breuvage divin ; ceux qui ont soigné les malades s'avancent sur la prairie soutenus par d'autres anges. Dans le fond, de magnifiques palais s'étagent et se perdent dans des lointains lumineux ; mais ce ne sont pas ces perspectives ouvertes sur l'autre monde qui nous attirent : c'est la prairie enchantée. Miracle de l'amour : nous ne sommes encore que sur la terre, et cette terre est déjà devenue un paradis. Comme il est riche de sens, le beau tableau de Bellegambe ! Il nous dit, avec la naïveté de ce temps, que, si les hommes s'aimaient, la terre deviendrait pour eux presque aussi belle que le ciel.

1. Mgr Dehaisnes a eu raison de ranger ce triptyque (aujourd'hui au Musée de Berlin) au nombre des œuvres de Jean Bellegambe. Voir Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, Lille, 1890, in-4°, p. 161 et suiv.

2. XXV, 31-46.

3. On le trouvera notamment dans l'*Art de bien vivre et de bien mourir*.

CHAPITRE V

COMMENT L'ART DU MOYEN AGE A FINI

I. L'esprit de l'art du moyen age et l'esprit de l'art de la Renaissance. — II. Influence de la Réforme. Disparition progressive des Mystères. — III. L'Église de la fin du moyen age et les œuvres d'art : sa tolérance. Le paganisme. Les libertés de l'art populaire. — IV. Le concile de Trente met fin a cette tradition de liberté. Livres inspirés par le concile de Trente. Le *Discorso* de Paleotti. Le *Traité des saintes images* de Molanus. Fin de l'art du moyen age.

I

Cette longue analyse nous a montré que l'art du xve siècle, sans former un système aussi solide que l'art du xiiie, avait aussi ses traditions et ses lois. Il semble que cette riche iconographie n'ait jamais été plus vivante, plus féconde, qu'au commencement du xvie siècle. Comment donc se fait-il que, peu d'années après, elle se dissolve et bientôt disparaisse sans presque laisser de traces ?

La première idée qui se présente à l'esprit, c'est que la tradition du moyen âge a été tuée chez nous par l'art de la Renaissance italienne.

Il faut reconnaître, en effet, que le principe de l'art du moyen âge était en complète opposition avec le principe de l'art de la Renaissance. Le moyen âge finissant avait exprimé tous les côtés humbles de l'âme : souffrance, tristesse, résignation, acceptation de la volonté divine. Les saints, la Vierge, le Christ lui-même, souvent chétifs, apparentés au pauvre peuple du xve siècle, n'ont pas d'autre rayonnement que celui qui vient de l'âme. Cet art est d'une humilité profonde ; le véritable esprit du christianisme est en lui.

Tout différent est l'art de la Renaissance. Son principe caché est l'orgueil ; l'homme désormais se suffit à lui-même et aspire à être un dieu. La plus haute expression de l'art, c'est le corps humain sans voile ; l'idée d'une chute, d'une déchéance de l'être humain, qui détourna si longtemps les artistes du nu, ne se présente même plus à leur esprit. Faire de l'homme un héros rayonnant de force et de

beauté, échappant aux fatalités de la race pour s'élever jusqu'au type, ignorant la douleur, la compassion, la résignation, tous les sentiments qui diminuent — voilà bien (avec toutes sortes de nuances) l'idéal de l'Italie du XVIe siècle.

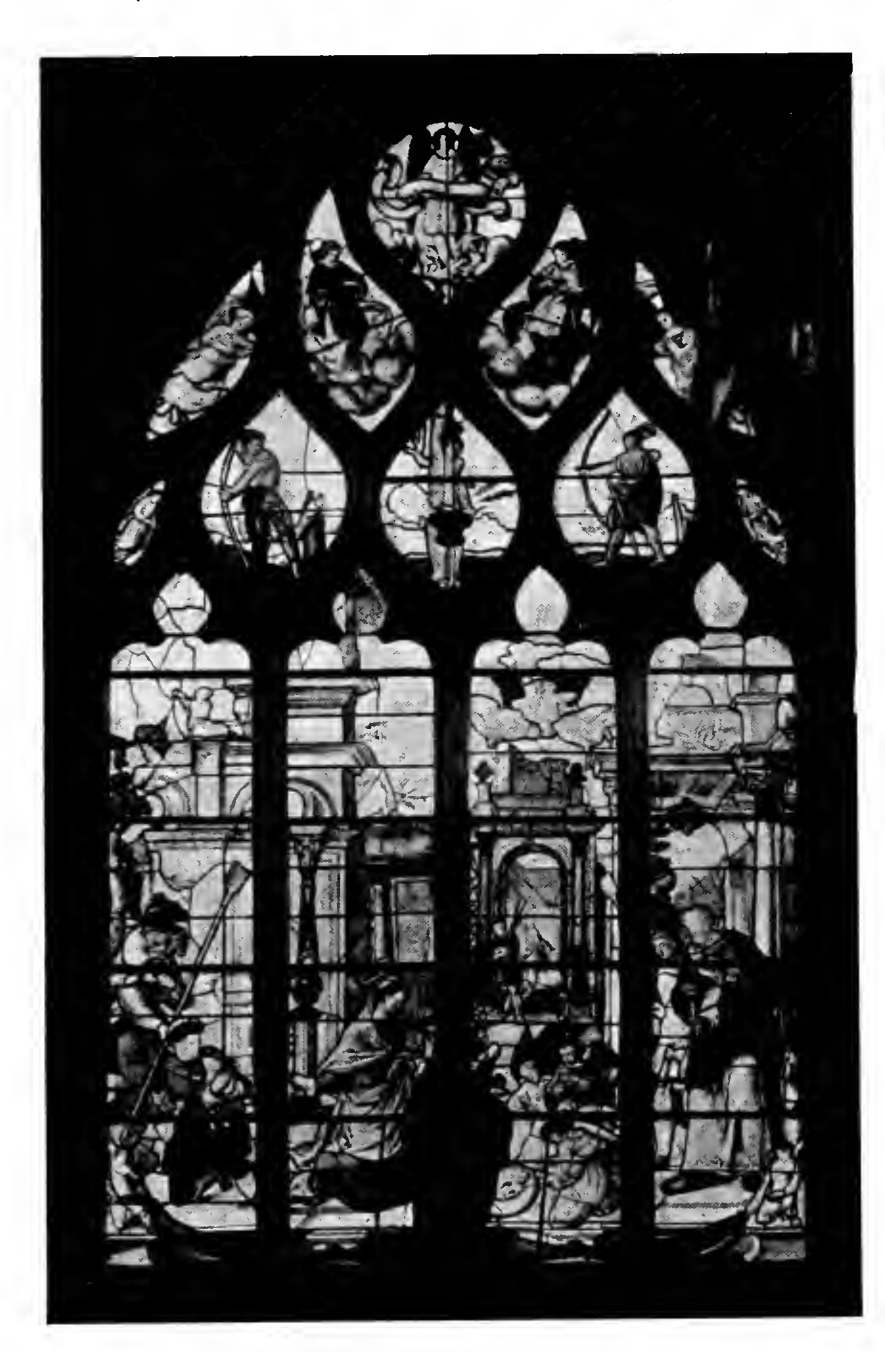


Fig. 262. — La Nativité.
Vitrail de l'église de La Couture de Bernay (Eure).

Cet art, introduit chez nous au temps de François Ier, commença à porter le trouble dans notre art religieux. Les saints, le Christ lui-même se mirent à ressembler à des héros antiques, à des empereurs divinisés qui planent au-dessus de la nature humaine.

Mais cette conception nouvelle de l'art ne modifia en rien les vieilles dispositions iconographiques. Si l'esprit est différent, la forme reste identique. C'est ce qu'il est facile de prouver par des exemples.

Voici un charmant vitrail de La Couture de Bernay (fig. 262). Il représente la Nativité avec toutes les grâces de la Renaissance du temps de François Ier. On aperçoit dans le fond les arcs de triomphe de Rome et les candélabres antiques de la Chartreuse de Pavie. Les personnages se répondent avec une élégante symétrie. Les bergers qui viennent adorer leur Dieu sont couronnés de feuillage comme des bergers de Virgile. La Vierge, saint Joseph ont le beau profil, la ligne noble des héros de Raphaël. Tout semble nouveau, et, au fond, tout est conforme à la tradition. La Vierge est à genoux devant l'Enfant couché tout nu sur la terre; les anges entourent le nouveau-né, et saint Joseph abrite de la main sa chandelle contre le vent : un artiste du XVe siècle n'eût pas été plus scrupuleux.

Veut-on un autre exemple? Qu'on étudie le vitrail de Pont-Audemer qui représente la mort de la Vierge; il est à peu près du même temps que celui de La Couture. Tout y est ordonné suivant les lois de l'esthétique italienne : groupes symé-

triques, équilibre savant, noble cadre d'architecture. Il semble qu'une pareille œuvre ne puisse rien avoir de commun avec le passé. Mais il suffit de regarder avec plus d'attention pour reconnaître qu'il ne manque aucun des naïfs détails imaginés par le moyen âge : — saint Jean met un cierge dans la main de la Vierge, un apôtre lit dans son missel les prières des morts, et un autre souffle sur la braise de l'encensoir.

Le vitrail de La Couture et celui de Pont-Audemer ne sont pas des exceptions ; toutes nos œuvres du XVIe siècle ont été conçues dans cet esprit. Ainsi l'art de la Renaissance italienne, en pénétrant chez nous, n'a nullement détruit la vieille iconographie française ; il s'y est accommodé.

Si la tradition du moyen âge est morte, ce n'est pas la Renaissance qui l'a tuée, c'est la Réforme.

C'est la Réforme qui, en obligeant l'Église catholique à surveiller tous les aspects de sa pensée et à se ramasser fortement sur elle-même, a mis fin à cette longue tradition de légendes, de poésie et de rêves.

II

Une des premières conséquences de la Réforme fut de rendre suspect aux catholiques leur vieux théâtre religieux. Ils s'aperçurent pour la première fois qu'au texte de l'Évangile les auteurs de Mystères avaient mêlé mille contes, mille platitudes, mille grossièretés. Il fallut reconnaître que les protestants n'avaient pas tout à fait tort quand ils disaient que ces détestables poètes « convertissaient en vrayes farces les sacrées paroles de la Bible[1] ». L'heureux âge de l'innocence, où tout est grâce, était maintenant passé.

Dès 1541, l'échevinage d'Amiens faisait difficulté « à laisser jouer publiquement la parole de Dieu ». Sept ans après, le 17 novembre 1548, le Parlement de Paris, par un arrêt célèbre, défendit expressément aux confrères de représenter « le mystère de la Passion Notre Sauveur, ne autres mystères sacrés ». L'arrêt du Parlement ne s'appliquait qu'à Paris : l'acte de 1548 ne marque donc pas, comme on l'a dit, la fin du théâtre religieux du moyen âge[2]. Les confrères, qui n'avaient plus le droit de représenter leurs Mystères à Paris, allaient de temps en temps les jouer à Rouen. En Normandie, la célèbre confrérie d'Argentan continuait, comme par le passé, à représenter la Passion.

1. Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, chap. XXI.

2. C'est ce qu'a très bien montré M. Lanson dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1903, p. 177 et suivantes.

Il est visible pourtant que notre vieux théâtre chrétien est condamné. En 1556 une représentation de la Passion, qui fut donnée dans le cimetière de l'Hôtel-Dieu, à Auxerre, amena de graves désordres. Cette année 1556 marque, dans l'histoire des Mystères, une date plus décisive encore que l'année 1548. A Rouen, le Parlement interdit la représentation du *Mystère de Job ;* et, à Bordeaux, il fut défendu aux confrères de jouer des pièces « concernant la foi chrétienne, la vénération des saints, et les saintes institutions de l'Église ».

La vie se retire décidément de notre théâtre religieux. Après 1571, l'antique confrérie d'Argentan, qui avait édifié tant de générations, devient muette. Ce n'est plus que dans quelques provinces reculées que l'on s'obstine encore à jouer les Mystères : à la fin du XVI[e] siècle on représentait encore la Passion dans les Alpes, à Lanslevillard, à Modane, à Saint-Jean-de-Maurienne.

La disparition des Mystères eut pour l'art chrétien de graves conséquences. Les Mystères, nous l'avons montré, avaient contribué à transformer l'iconographie de la fin du moyen âge, et c'est par les Mystères que plusieurs traditions se maintenaient. Si, jusque vers 1570, on représente, au Jardin des Oliviers, Jésus avec une tunique violette, Judas avec une bourse et Malchus avec une lanterne (pour prendre un exemple entre cent), c'est que telle était, depuis deux cents ans, la mise en scène invariable du théâtre.

Quand le théâtre religieux disparut, il n'y eut plus d'autres traditions que celles qui se perpétuèrent quelque temps encore dans les ateliers. Les vieux artistes restèrent fidèles à ce qu'ils avaient vu au temps de leur jeunesse. C'est ce qui explique pourquoi, jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, on retrouve encore dans quelques vitraux l'iconographie traditionnelle.

Avec ces vieux maîtres disparurent les antiques formules, car ces pratiques, que le théâtre ne consacrait plus, n'avaient plus de sens pour les nouvelles générations.

C'est ainsi qu'à la fin du XVI[e] siècle nos artistes se trouvèrent tout d'un coup sans traditions en face des sujets chrétiens. Leur orgueil, sans doute, en fut flatté, car l'Italie leur avait appris qu'un grand artiste ne doit rien qu'à lui-même; mais l'art chrétien n'y gagna pas. Il y avait dans la tradition qui mourait plus de poésie, de tendresse et de douleur qu'un homme, eût-il du génie, n'en pouvait mettre dans son œuvre.

Voilà comment la Réforme, en tuant le théâtre du moyen âge, atteignit indirectement l'iconographie.

III

Au moment même où disparaissait le théâtre chrétien, l'Église annonçait l'intention d'exercer sur les œuvres d'art une exacte surveillance. En 1563, le concile de Trente, dans sa vingt-cinquième session, qui fut la dernière, parle en ces termes des statues et des tableaux qui doivent désormais décorer les églises :

Le saint concile défend que l'on place dans une église aucune image qui rappelle un dogme erroné et qui puisse égarer les simples. Il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraits provoquants. Pour assurer le respect de ces décisions, le saint concile défend de placer ou faire placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont point assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée.

C'était là une conséquence nouvelle de la Réforme. Les protestants avaient déclaré la guerre aux images, il ne fallait pas qu'ils eussent de motifs légitimes de railler la crédulité ou le peu de délicatesse morale des catholiques.

La décision du concile de Trente pourrait faire croire que depuis longtemps le clergé n'exerçait plus aucune surveillance sur les œuvres d'art : une pareille déduction serait tout à fait erronée. L'étude attentive des documents prouve, au contraire, que jamais les hommes d'Église ne renoncèrent à proposer aux artistes leurs programmes. Lorsque, en 1509, les chanoines de Rouen décidèrent de faire décorer de statues le grand portail de la cathédrale, ils n'abandonnèrent pas le choix des sujets à la fantaisie des artistes. Ils demandèrent à trois membres de leur chapitre, au chantre Jean Le Tourneur, à Étienne Haro et à Arthur Fillon, le futur évêque de Senlis, de vouloir bien examiner ensemble quelles figures il convenait de faire sculpter. Ce sont eux qui décidèrent que le tympan du grand portail serait décoré d'un arbre de Jessé, et les voussures de statuettes d'anges, de prophètes et de sibylles. L'année suivante, un autre membre du chapitre, le chanoine Mesenge, est chargé de surveiller l'exécution des « histoires ». Il lui semble que le moyen le plus efficace d'y veiller est de demander aux sculpteurs un dessin de ces images, et il propose de faire faire ce dessin à ses frais[1].

On est étonné, quand on étudie de près l'art de la fin du moyen âge, d'être obligé de reconnaître que certaines œuvres, qu'on pouvait croire sorties de l'imagination d'un peintre, ont été arrêtées dans tous leurs détails par un clerc. Le *Cou-*

1. Documents publiés par Ch. de Beaurepaire dans ses *Mélanges historiques et archéologiques*, 1897, p. 203-224.

ronnement de la Vierge de Villeneuve-lès-Avignon, ce riche tableau où l'on voit la Trinité, les saints, le Paradis, l'Enfer, la Messe de saint Grégoire, Rome et Jérusalem, semblait témoigner en faveur de la science iconographique de l'artiste ; un contrat passé par-devant notaire a établi que le peintre Enguerrand Charonton n'avait rien eu à imaginer. C'est un prêtre, Jean de Montagnac, qui a tout réglé ; l'artiste n'a même pas eu la liberté de choisir la couleur du vêtement de Notre-Dame, « qui doit être de damas blanc [1] ».

Beaucoup d'œuvres ont dû naître ainsi de la collaboration d'un artiste et d'un clerc [2]. Les laïques qui commandaient un tableau à un peintre ne se fiaient pas toujours à sa science des choses saintes, et parfois ils exigeaient qu'il consultât un prêtre



Fig. 263. — Les travaux d'Hercule.
Fragment du Jubé de Limoges.

ou quelque savant moine. Lorsque les marchands de laine de Marseille demandèrent au peintre Pierre Villate, en 1471, l'histoire de sainte Catherine de Sienne, leur patronne, ils inscrivirent dans le contrat cette condition expresse qu'il prendrait les conseils d'Antoine Leydet, prieur du couvent des Dominicains [3].

Il semble donc que le clergé n'ait jamais renoncé à servir de guide aux artistes. Mais, ce qui est évident, c'est que ce clergé n'avait aucun des scrupules que la Réforme éveilla dans les âmes. Il n'y eut jamais de censeurs moins sévères que ces chanoines et ces évêques de la fin du moyen âge ; ils firent preuve d'une tolérance et d'une largeur d'esprit que nous bénissons aujourd'hui. Aucune des gracieuses légendes, aucun des jolis contes de fées qui charmaient le peuple ne les choqua. Ils ne virent point d'inconvénient à ce qu'on représentât, dans un vitrail, Jésus-Christ en maréchal ferrant, travaillant dans l'atelier de saint Éloi. Ils ne se scandalisèrent pas davantage de voir dans leurs églises l'image des héros antiques. Le beau jubé

1. M. l'abbé Requin a publié ce contrat dans une brochure intitulée : *Un tableau du roi René au Musée de Villeneuve-lès-Avignon*, 1890, in-8°.

2. Voir un autre exemple dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1885, p. 381.

3. *Bulletin archéologique du Comité*, 1885, p. 378-379.

que Jean de Langeac, évêque de Limoges, fit sculpter pour sa cathédrale, à partir de 1533, était décoré, dans le haut, de l'image des Vertus, des Pères de l'Église, des anges portant les instruments de la Passion et, dans le bas, de six bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule (fig. 263) [1]. Le prélat avait pour devise : *Marcescit in otio virtus*, et il pensait sans doute que la légende d'Hercule était le parfait symbole des luttes qu'une grande âme aime à engager avec la destinée. Les images des dieux du paganisme, sculptés à la façade d'une église, ou dans l'église elle-même, ne choquaient personne. L'évêque qui visitait son diocèse pouvait voir Mars et Vénus au portail de Pont-Sainte-Marie, près de Troyes. Il pouvait voir à la voûte de l'église de Beaumont-le-Roger, dans des cartouches, les douze grands dieux de l'Olympe. S'il avait la curiosité de feuilleter les livres d'Heures où les fidèles lisaient l'Office de la Vierge (fig. 264), il apercevait dans les marges Cérès, couronnée d'épis, Bacchus, Pluton, le dieu Sylvain aux pieds de chèvre, et l'histoire des amours de Pyrame et de Thisbé [2]. L'évêque pensait que ces dieux inoffensifs n'étaient plus que des formes charmantes, de belles arabesques qui pouvaient bien embellir la maison de Dieu, car tout ce qui est beau mérite d'être accueilli avec reconnaissance. La beauté vient du ciel. Toute belle œuvre, qu'elle soit païenne ou chrétienne, est un message de Dieu. Le pape n'avait-il pas ouvert son Vatican à toutes les merveilles du monde antique ?

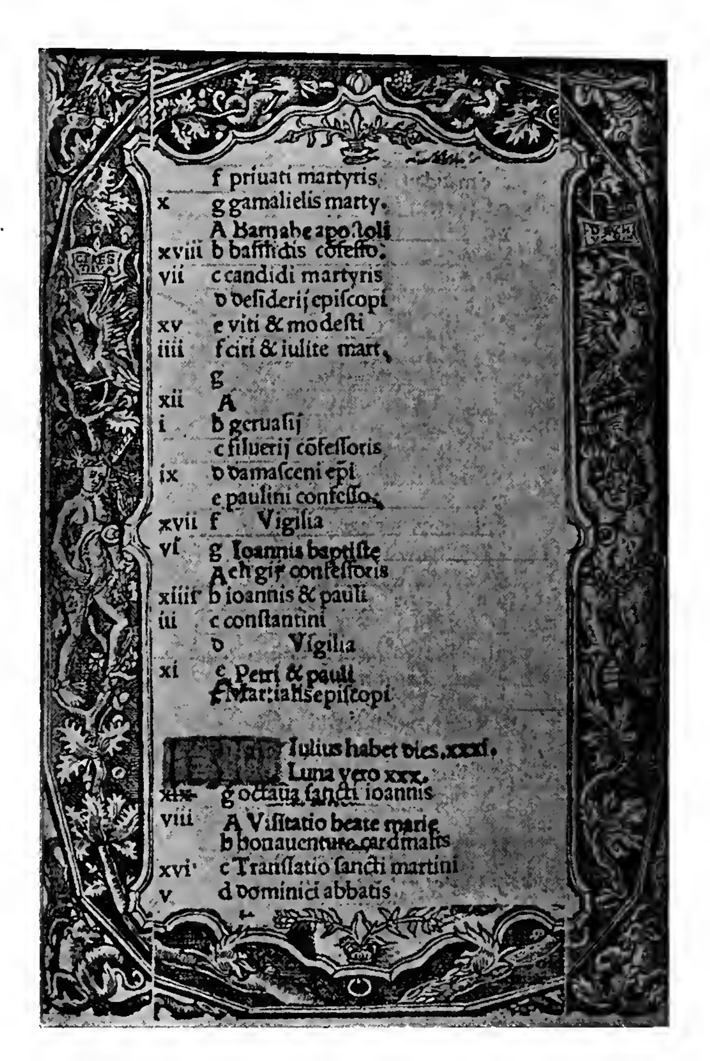


Fig. 264. — Cérès et Bacchus.
Dans les marges de l'*Officium beatæ Mariæ Virginis*, de Germain Hardouyn, 1524.

Tel était en France, vers 1530, l'esprit de la partie la plus cultivée du clergé : c'était l'esprit des grands papes de la Renaissance.

Hospitalier à la beauté antique, le clergé ne le fut pas moins aux caprices de l'imagination populaire, aux saillies de la gaieté gauloise. La bonhomie des cha-

1. Ce jubé a été placé à l'entrée de l'église. Les statues ont été mutilées, mais on voit encore les bas-reliefs qui représentent les travaux d'Hercule. Les six statues de Vertus ont été commandées, en 1536, à Jean Armand, imagier de la ville de Tours. A. Petit, dans le *Bulletin de la Société archéol. et histor. du Limousin*, t. LXII, 1912, p. 144 et suiv. Quant aux travaux d'Hercule, ils ont été sculptés d'après les plaquettes de Moderno.

2. *Officium beatae Mariae Virginis*, imprimé par Germain Hardouyn en 1524.

noines, au moins autant que celle des artistes, éclate dans les stalles qu'on sculptait pour eux et qu'ils approuvaient.

Rien ne témoigne mieux en faveur de leur tolérance que ces stalles du xve et du xvie siècle. Il n'y a là aucune place pour les choses du ciel : c'est la vie de tous les jours. Voici le porteur d'eau qui va à la fontaine, et le fabricant de chandelles dans sa boutique[1] ; voici le fermier qui revient de la foire un agneau sur ses épaules[2], le faucheur qui aiguise sa faux[3], l'archer qui s'exerce pour le concours de la Saint-Sébastien[4], le paysan qui dort sur le foin[5].



Fig. 265. — Stalles de Saint-Martin-aux-Bois (Oise).

Voici les contes de la veillée qui font peur aux enfants : l'homme qui parle dans la forêt à la femme-oiseau[6], le moine qui rencontre un monstre[7], le crapaud sorcier qui remue avec une cuillère un étrange breuvage[8].

Plus loin voici d'autres contes, les inépuisables récits dont la femme est l'héroïne et où le pauvre homme se console. Dame Anieuse dispute à son mari la culotte[9]. Un sculpteur travaille à modeler la statue d'une femme et Satan l'aide, car pour faire une femme l'homme ne suffit pas, il faut encore le diable (fig. 265)[10]. Et le diable lui-même, si puissant qu'il soit, est encore moins fort que la femme : deux femmes coupent le diable en deux avec une scie[11] ; une faible femme passe la corde au cou du diable et le mène en laisse comme un petit chien[12].

Ainsi s'égaie la bonhomie de l'artiste. Ces stalles ressemblent à la conversation des vieilles gens d'autrefois ; elles sont émaillées de proverbes, de dictons. Une paysanne offre une corbeille de marguerites à un porc (*margaritas ante porcos*)[13] ; le

1. Stalles de la Trinité de Vendôme.
2. Stalles de Presles (Seine-et-Oise).
3. *Id.*
4. Stalles de Routot (Eure).
5. Stalles de Villefranche-d'Aveyron.
6. Stalles de Fontenay-les-Louvres (Seine-et-Oise).
7. Stalles de Saint-Martin-aux-Bois (Oise).
8. *Id.*
9. Stalles de Rouen, et de Presles (Seine-et-Oise).
10. Stalles de Saint-Martin-aux-Bois.
11. Stalles de Saint-Spire de Corbeil (dans Millin, *Antiquités nationales*).
12. Stalles de l'Isle-Adam. (Les stalles de l'Isle-Adam proviennent de Saint-Seurin de Bordeaux.)
13. Stalles de Rouen.

diable s'agite dans un bénitier[1]; un renard à moitié écorché sort de la bouche d'un ivrogne[2] : écorcher le renard, c'était, dans la vieille langue, subir les conséquences de son intempérance. On voit la truie qui file[3], et le canard qui joue de la clarinette[4]; et, pour que rien ne manque, il y a aussi quelques gauloiseries et même quelques-unes de ces grossièretés innocentes qui faisaient rire nos aïeux.

Toutes ces images n'étaient assurément ni dangereuses, ni corruptrices : tout au plus risquaient-elles de retenir l'âme dans des régions un peu basses. Le clergé pourtant s'en accommodait. Après tout, c'était là la nature ; l'homme était ainsi fait. D'autant plus brillaient dans les parties hautes du chœur, dans les vitraux, les magnifiques images des saints qui avaient vaincu cette nature ennemie. Ainsi l'Église accueillait, comme jadis, toute l'humanité, persuadée que dans tous les aspects de la vie il y a un enseignement.

Il ne faut pas croire que ces figures triviales se soient introduites dans l'église à la faveur de l'indifférence des clercs : ils savaient parfaitement ce que les artistes leur préparaient. En 1458, les chanoines de Rouen se rendirent dans l'atelier du huchier Philippot Viart qui venait de commencer les stalles de la cathédrale. Ils purent voir comment le maître entendait décorer les miséricordes. On leur montra quelques-uns de ces petits bas-reliefs qui nous amusent encore aujourd'hui, joueurs de tambourins, monstres, mari qui bat sa femme, rustres qui échangent des horions, — et ils se retirèrent fort satisfaits[5].

IV

Au concile de Trente, l'Église s'examina. Elle se demanda si elle avait toujours rempli en conscience tous ses devoirs ; et elle se promit d'être, à l'avenir, plus sévère pour elle-même. Le protestantisme iconoclaste avait condamné l'art ; l'Église le sauva, mais elle le voulut sans reproche.

La décision du concile de Trente que nous avons citée est fort courte ; elle demandait un commentaire.

Il parut, dans la seconde partie du XVIe siècle, plusieurs ouvrages où étaient déduites toutes les conséquences des principes posés par le concile.

L'Italie produisit alors un livre qui s'annonçait comme une œuvre capitale, mais

1. Stalles de Champeaux (Seine-et-Marne).
2. Jubé de Saint-Fiacre-du-Faouet.
3. Stalles de l'Isle-Adam.
4. Stalles de Saint-Pol-de-Léon.
5. Voir le document à l'appendice du livre de Langlois, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, 1838, in-8°.

que son auteur ne put malheureusement pas terminer. Il s'agit du *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* du cardinal Paleotti[1]. Dans plus d'une page de ce livre, Paleotti nous apparaît comme un grand esprit ; il établit contre les protestants la légitimité de l'art par les plus nobles arguments. Il laisse bien loin derrière lui nos honnêtes théologiens français, un René Benoist, par exemple, qui cependant avait écrit sur le même sujet des pages pleines de bon sens[2]. Paleotti a cette fine élégance italienne qui fait penser au beau rythme de Palladio. C'est un platonicien de la Renaissance de la lignée de Marsile Ficin ; on sent qu'il adore la beauté. Suivant lui, la peinture nous introduit successivement dans trois mondes. Elle nous ouvre d'abord le monde des sens, qui est celui de la pure volupté : là, une ligne, une couleur suffisent à nous enchanter. Elle nous découvre ensuite le monde de l'intelligence : au delà des formes elle nous montre la pensée qui les engendre. Elle nous élève enfin jusqu'au monde de l'amour : ici, l'âme, ravie des belles vérités qu'elle a découvertes, ne se contente plus de les contempler, elle les aime[3]. Contempler l'Annonciation peinte par un grand artiste, ce n'est pas seulement goûter les voluptés que donnent les lignes et les couleurs, c'est comprendre et puis aimer la bonté de Dieu[4].

Cette haute philosophie de l'art annonçait un beau livre sur l'iconographie chrétienne. Ce livre ne fut pas écrit : on ne retrouva dans les papiers de Paleotti que les titres des chapitres. On voit clairement qu'il se proposait de passer en revue tous les sujets traités par les peintres de son temps, en leur signalant leurs erreurs.

Ce que l'Italie ne put faire, la Flandre le fit. L'œuvre sortit de cette fameuse Université de Louvain, qui fut, au XVI[e] siècle, le boulevard du catholicisme dans les pays du Nord. Dès 1568, cinq ans après le concile, Jean Molanus fit à Louvain une lecture sur l'utilité des images ; il s'appliquait lui aussi à réfuter les doctrines iconoclastes et à produire les titres de l'art chrétien[5]. L'œuvre est savante, mais on n'y sent pas cet amour de la beauté qui anime le livre de Paleotti : Molanus n'est qu'un érudit.

Après avoir établi que l'art chrétien n'était pas une forme de l'idolâtrie, Molanus se demanda ce que devait être désormais cet art. Tel est le véritable sujet de son livre : c'est une sorte de traité d'iconographie, où les scènes traditionnelles, les types consacrés sont soumis à l'examen. Molanus exerce avec sévérité cette haute magistrature que le concile de Trente avait déléguée à l'évêque.

1. Le livre fut publié à Bologne en 1582. Il en parut à Ingolstadt, en 1594, une traduction latine sous le titre de *De imaginibus sacris*. Deux livres seulement sur cinq furent écrits.

2. René Benoist, *Traité catholique des images*, 1564.

3. Lib. I, cap. XXII.

4. Lib. I, cap. XXIII.

5. Ce discours est devenu le premier livre du *De historia sanctarum imaginum et picturarum*.

Rien n'est plus intéressant pour nous que ce long réquisitoire contre l'art du moyen âge ; nous assistons à la ruine de toute l'ancienne iconographie.

Le symbolisme, qui avait été l'âme même de l'art du XIIIe siècle, cette belle idée que la réalité n'est qu'une apparence, que le rythme, le nombre et la hiérarchie sont les grandes lois de l'univers, tout ce monde de pensées où vivaient les vieux théologiens et les vieux artistes semble fermé à Molanus. Le peu qu'il dit de la hiérarchie prouve qu'il est complètement étranger à l'esprit des œuvres du passé. Il juge qu'il est indifférent de mettre saint Paul avant saint Pierre, de peindre la Vierge à gauche ou à droite du Christ, de placer dans le ciel tel ordre de saint avant tel autre[1]. Quant au symbolisme proprement dit, c'est à peine s'il daigne y faire une allusion. Il dit pourtant un mot des quatre animaux évangéliques, mais la signification qu'il leur prête prouve clairement qu'il n'est pas familier avec les symbolistes du moyen âge. Il s'imagine que l'aigle, l'homme, le lion et le bœuf n'ont pas d'autre fonction que de rappeler les premiers versets de chaque évangile[2] : c'est là assurément un pauvre enseignement

On sent, en lisant Molanus, que les anciens symboles se dessèchent et meurent. Il n'y a pas une ligne, dans tout le livre, qui se rapporte au fameux parallélisme de l'Ancien et du Nouveau Testament, à ces grands ensembles qui furent si chers au moyen âge et auxquels le XVIe siècle lui-même ne renonça pas tout à fait.

Privé de la poésie des symboles, le nouvel art religieux sera également dépouillé de la poésie des légendes. L'art du moyen âge avait vécu de songes. Une moitié au moins des chefs-d'œuvre que nous admirons dans nos églises fut inspirée par des fables. Ces légendes avaient été plus fécondes et plus bienfaisantes que n'importe quelle histoire, au temps où elles étaient tenues pour authentiques ; mais ces temps étaient passés. Molanus, qui a lu ses adversaires, sait qu'il n'est plus possible d'ajouter foi au Pseudo-Abdias, c'est-à-dire à l'histoire des apôtres telle que la *Légende dorée* la raconte. Le sévère théologien condamne sans pitié ces récits qui pendant quatre siècles avaient inspiré les artistes[3]. Désormais, il ne sera plus permis de représenter le merveilleux voyage de saint Thomas dans l'Inde, ni cette lutte de saint Jacques et du magicien Hermogène, que l'évêque d'Amiens laissait encore sculpter dans sa cathédrale aux premiers jours du XVIe siècle[4].

Molanus est plus audacieux encore : il ose avouer que dans la vie de la Vierge, telle que les artistes la racontent, tout n'est pas à l'abri de la critique. L'histoire de ses parents d'abord, puis le récit de son enfance, de son séjour dans le Temple, sont au nombre de ces choses que la piété peut croire, mais qui ne sauraient être

1. *De histor. sanct. imag. et pict.* (Édit. de Paquot, Louvain, 1771, in-4°), p. 134.

2. *Ibid.*, p. 280.

3. *Ibid.*, p. 337.

4. Bas-reliefs du transept.

présentées comme des vérités incontestables. Les innombrables œuvres d'art que le passé a consacrées aux premières années de la Vierge doivent-elles donc être détruites? En aucune façon ; mais l'Église a le devoir d'éclairer la simplicité des fidèles : qu'ils sachent dans quel esprit ces images doivent être contemplées. Peut-être d'ailleurs sera-t-il sage, tout en respectant les anciennes, de ne pas en faire faire de nouvelles [1].

Mais il y a quelque chose de plus grave. Molanus dit nettement que les circonstances de la Mort de la Vierge ne reposent que sur des témoignages apocryphes [2]. Ainsi ce beau récit, mille fois peint ou sculpté, où les artistes avaient mis toute leur foi et tout leur cœur, ces apôtres qui entourent le lit de la Vierge, ces miraculeuses funérailles, ce tombeau où veillent les anges, tout cela, c'était de la poésie, ce n'était pas de l'histoire ! Qu'auraient dit les vieux maîtres de Notre-Dame de Paris ? Leur œuvre rayonnerait-elle d'une si pure beauté, s'ils avaient cru sculpter une légende à laquelle il est permis de ne pas croire ? Ce froid petit chapitre de Molanus marque bien la fin d'un âge de l'humanité. Ainsi la vie de la Vierge n'était pas certaine de tout point ; ainsi, dans ce merveilleux joyau que le moyen âge avait ciselé avec tant d'amour, il y avait peut-être quelques pierres fausses !

Cet aveu fait, il en coûtait moins d'enlever à la vie des saints quelques légendes. Molanus ramène à des proportions humaines les vieux saints épiques, si chers au peuple.

Saint Christophe, dit-il, a réellement existé : ce n'est pas, comme l'affirment les protestants, un pur symbole, mais il ne ressemblait en rien à ce géant monstrueux, à ce Polyphème que nous représentent les artistes. Il n'a jamais porté l'Enfant Jésus sur ses épaules, mais il a porté, en vaillant missionnaire, le nom du Christ parmi les païens. Il n'a nullement le privilège de mettre à l'abri de la mort subite ; c'est une grossière superstition à laquelle on pourra mettre fin en déplaçant ses images [3].

Saint Georges n'était pas un chevalier errant qui tuait les monstres et délivrait les princesses : c'était un confesseur de la foi qui a arraché au démon ou, si l'on veut, « aux dents du dragon » plus d'une victime. Un de ses miracles convertit l'impératrice Alexandra, et c'est cette impératrice, transformée en une jeune vierge par des peintres ignorants, que saint Georges arrache au monstre [4].

Saint Nicolas a sans doute fait plusieurs miracles, mais le seul qui n'ait aucun fondement est celui que l'on peint d'ordinaire : l'histoire des trois enfants dans le

1. *Ibid.*, p. 83-85 : « Docti vero et ecclesiastici eas picturas non extendant. » Voir aussi p. 93-94.

2. Il le dit plus nettement dans la première édition que dans la seconde. Voir p. 330, avec l'addition de la p. 331.

3. P. 319 et suivantes.

4. P. 277. Molanus semble ici entrevoir la vérité.

saloir ne peut se justifier, on ne peut même pas comprendre comment une pareille fable a pu naître. Il sera beaucoup plus sage, si l'on veut donner à saint Nicolas un attribut, de le représenter, comme on fait quelquefois, portant sur un livre trois boules d'or. Ce sera une allusion à ces trois bourses avec lesquelles il sauva l'honneur des trois pauvres filles que leur père allait vendre[1].

Ainsi la poésie recule devant le bon sens. Malheureusement, la raison pure n'a jamais inspiré les artistes, et il n'y avait plus désormais aucun espoir que l'histoire de saint Georges pût faire naître un chef-d'œuvre.

Ce n'est pas seulement le vieux christianisme populaire du moyen âge qui est condamné par l'esprit nouveau, c'est aussi ce christianisme pathétique qu'on pourrait appeler le christianisme franciscain.

Que de chefs-d'œuvre les anciens maîtres n'avaient-ils pas faits avec la Vierge s'évanouissant au pied de la croix ! On ne pensait guère alors qu'une pareille image pût devenir un jour un objet de scandale : c'est pourtant ce qui arriva. Molanus établit, par les témoignages des Pères et des docteurs, que la Vierge resta ferme au pied de la croix : la peindre évanouie, c'est lui faire injure[2]. Toute l'Église suivit le sentiment de Molanus, et les Jésuites eux-mêmes condamnèrent l'audace des peintres qui déshonoraient la Vierge en lui prêtant les faiblesses humaines[3]. A Rome, on enleva des églises plusieurs tableaux qui représentaient la Vierge s'évanouissant sur le Calvaire[4].

La douleur de Dieu le Père parut tout aussi choquante que celle de la Vierge. Dans les années qui suivirent le concile de Trente, un prêtre d'Anvers reçut pour décorer son église une image qui représentait le Christ mort sur les genoux de son Père : c'est ce groupe pathétique que saint Bonaventure avait inspiré aux artistes du XIVe siècle. Un pareil sujet pouvait inquiéter un prêtre qui se souciait des décisions du concile ; celui d'Anvers écrivit à Molanus, déjà célèbre, pour lui demander conseil. Molanus répondit qu'il fallait consulter l'évêque, mais que pour lui il ne pouvait approuver une semblable image[5].

Il lui paraît tout aussi inconvenant de représenter Jésus-Christ, après sa Passion, venant s'agenouiller devant son Père et lui montrant ses plaies et l'instrument de son supplice[6].

Ainsi les images que la dévotion franciscaine avait multipliées depuis trois siècles sont rejetées avec une sorte d'indignation.

1. P. 387.

2. P. 443.

3. Petrus Canisius, *De Deipara*, Lib. IV, cap. XXVIII.

4. Johannes de Carthagena, Lib. XII, homil. XVII.

5. P. 479.

6. P. 83. C'est la scène qui termine souvent nos Mystères de la Passion et qui est empruntée, comme nous avons dit, aux *Méditations*.

Molanus, pourtant, n'ose pas demander qu'on fasse disparaître des églises les Vierges de pitié, les Vierges percées de sept glaives, non plus que cette touchante figure du Christ assis sur le Calvaire et attendant la mort. Érasme a beau railler, Molanus sent que ces vieilles images alimentent la piété des simples, mais il a soin de faire observer que rien dans l'Écriture, que rien chez les Pères ne justifie de pareilles représentations[1]. Parler ainsi, c'est rendre bien suspect ce que l'on prétend défendre ; et, en effet, les Vierges de pitié et les Christ assis n'ont guère survécu au livre de Molanus[2].

On voit que le christianisme passionné des mystiques, le christianisme qui venait du cœur, ne touche pas plus Molanus que le christianisme qui sortait de l'imagination, le naïf christianisme du peuple. On pressent qu'il doit se montrer peu indulgent pour toutes ces particularités iconographiques que les artistes avaient empruntées au théâtre. Sans en savoir l'origine, il les juge condamnables. Ce qui le choque particulièrement, c'est ce goût du pittoresque, du décor, des beaux costumes que les artistes doivent surtout, nous l'avons dit, au théâtre. Il est inconvenant de représenter les noces de Cana comme un banquet d'Épicuriens[3]. Il est inconvenant de représenter la fille d'Hérodiade dansant devant Hérode[4].

Il n'est rien qui lui déplaise autant que les riches costumes qui contrastent si fort avec la simplicité de l'Écriture. Il se plaint de l'indécence des peintres qui donnent à Marie-Madeleine — cette sublime figure du repentir — le vêtement des grandes dames.

Cet appel à l'austérité ne fut que trop entendu. Chose étrange, la Renaissance conspire ici avec l'Église. Plusieurs années avant le concile de Trente, nos sculpteurs avaient appris des Italiens qu'il n'y a de noble que la draperie. Manches à crevés, riches corsages, robes relevées de broderies, manteaux attachés par des fermoirs de pierres précieuses : ce luxe de jadis n'excitait plus que le mépris de nos jeunes artistes. Tout ce qui pouvait rappeler un temps, un pays était vulgaire ; on ne s'élevait à la noblesse que par l'abstraction. C'est ainsi que, sous la double influence de l'esthétique italienne et du concile de Trente, le règne de la draperie vague commençait.

Molanus, qui n'aime ni le pittoresque du décor, ni la richesse des costumes, n'aime pas davantage les saillies de l'imagination. Il cite le fameux passage où saint Bernard blâme avec tant de force les religieux qui laissent représenter sur les chapiteaux de leurs cloîtres des singes, des lions, des chasseurs, des centaures et des

1. P. 90-93.

2. On peut en dire autant des Mises au tombeau. Molanus croit (p. 93) que rien ne prouve que la Vierge ait assisté à l'ensevelissement de son fils : or, la Vierge était le principal personnage des Mises au tombeau.

3. P. 105. Il s'abrite ici derrière Quinctius Heduus.

4. P. 314.

monstres sans nom[1] : c'était avertir les chanoines de ne plus tolérer, aux stalles du chœur, les enfantillages des artistes. Ce qui autrefois, dans un âge de naïveté, a pu sembler innocent, ne l'est plus aujourd'hui : toute nudité doit être sévèrement proscrite, et il ne convient pas que David contemple Bethsabée au bain[2]. A plus forte raison les images des dieux du paganisme ne sauraient-elles plaire à des chrétiens[3], et il n'y a pas d'interprétation qui puisse justifier leur présence dans l'église.

Ainsi s'annonce un âge de décence et de raison. Après 1560, tout conspirait à détruire l'art du moyen âge. Avec les Mystères commencèrent à disparaître les traditions iconographiques du passé ; dans le même moment, l'Église, faisant la revue de ces traditions, découvrit que le plus grand nombre portait la marque de l'excessive crédulité des anciens temps, et elle invita les artistes à les abandonner.

Il fallait que l'art du moyen âge succombât. Son charme était d'avoir gardé la candeur de l'enfance. Son charme était le regard limpide de ses jeunes saintes. Cet art ressemblait à l'Église du moyen âge elle-même, à la foi qui ne discute pas mais qui chante.

Un tel art ne pouvait être effleuré par le doute. On voit ici combien les puissances mystérieuses de la poésie et de l'art sont indépendantes des progrès de la raison. L'art et la poésie qui émeuvent sortent du cœur et d'une région obscure où la raison n'a pas accès. L'artiste qui examine, juge, critique, doute, concilie, a déjà perdu la moitié de sa force créatrice. C'est pourquoi l'art du moyen âge, qui n'était que foi naïve et spontanéité, ne pouvait survivre à l'esprit d'examen que la Réforme fit éclore.

Il n'y aura plus à l'avenir qu'une ressource pour l'artiste chrétien : se mettre en face de l'Évangile et l'interpréter comme il le sent. C'est ce que fera Rembrandt et c'est ce que fera Poussin : car désormais les catholiques ne seront pas plus soutenus par la tradition que les protestants eux-mêmes. Dans cet âge nouveau qui commence au concile de Trente, l'artiste ne devra plus rien qu'à lui-même. Il y aura donc encore de temps en temps, en Europe, quelques hommes qui sauront interpréter l'Évangile suivant leur tempérament et leur génie, mais il n'y aura plus, comme au moyen âge, un ensemble de traditions partout respectées et capables d'élever le plus modeste artiste au-dessus de lui-même. Il y aura encore des artistes chrétiens : il n'y aura plus d'art chrétien.

1. P. 108.
2. P. 122, d'après Érasme.
3. P. 70.

INDEX DES ŒUVRES D'ART

CITÉES DANS CET OUVRAGE

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

L'ICONOGRAPHIE FRANÇAISE ET L'ART ITALIEN

CHAPITRE II

L'ART ET LE THÉATRE RELIGIEUX

CHAPITRE III

L'ART RELIGIEUX TRADUIT DES SENTIMENTS NOUVEAUX LE PATHÉTIQUE

CHAPITRE IV

L'ART RELIGIEUX TRADUIT DES SENTIMENTS NOUVEAUX LA TENDRESSE HUMAINE

CHAPITRE V

L'ART RELIGIEUX TRADUIT DES SENTIMENTS NOUVEAUX LES ASPECTS NOUVEAUX DU CULTE DES SAINTS

CHAPITRE VI

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU SYMBOLISME

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

I. — LA VIE HUMAINE. LE VICE ET LA VERTU

CHAPITRE II

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

II. — LA MORT

CHAPITRE III

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

III. — LE TOMBEAU

CHAPITRE IV

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE
IV. — LA FIN DU MONDE. LE JUGEMENT DERNIER
LES PEINES ET LES RÉCOMPENSES

CHAPITRE V

COMMENT L'ART DU MOYEN AGE A FINI

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20328 7344